Die Architektur im Lichte ästhetisch-systematischer Einteilungsprinzipien.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von

Stephan Prager

aus Liegnitz.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Januar 1911.

Erlangen.

K. B. Hof- und Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn.

1911.

36

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Universität Erlangen.

Referent: Herr Professor Dr. Falkenberg.
Dekan: Herr Professor Dr. Noether.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1—5
I. Die Architektur und der Begriff der anhängenden Schönheit	5—11
II. Der Versuch einer Lösung der architektonischen Prinzipienfrage durch Analogien	11—17
III. Die Architektur und ihre Grundlegung durch den Begriff	17—33
IV. Die Architektur und das Prinzip des außerästhetischen Zwecks	33—45
V. Die Architektur und das Prinzip der kohaesiven Massenverknüpfung	45—56
VI Die Architektur und die Gliederung der Ideen	56—65
VII. Die Architektur und der Gegensatz zwischen Material und Idee	65—69
VIII. Die Architektur und das Verhältnis zwischen Stoff und Form	69—74
Schluß	74

A. Philosophisch-ästhetische Literatur.

K. Groos, Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892.

Ed. von Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant, Berlin 1886.

Ed. von Hartmann, Philosophie des Schönen, Berlin 1887.

G. W. F. Hegels Werke, Berlin 1837, Bd. X, II. Abteilung.

Conr. Hermann, Die Ästhetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System, Leipzig 1876.

J. Kant, Kritik der Urteilskraft, herausgegeben von K. Kehrbach, Leipzig, Reclam.

S. Kierkegaard, Entweder — oder, Dresden 1909.

K. Koestlin, Ästhetik, Tübingen 1869.

Th. Lipps, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, I. und II. Teil, Hamburg und Leipzig 1903 und 1906.

H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868.

M. Schasler, Das System der Künste, Leipzig 1882.

F. W. J. von Schelling, Sämtliche Werke, Stuttgart und Augsburg 1859, Bd. V.

A. Schopenhauers sämtliche Werke, herausgegeben von Ed. Griesebach, Leipzig, Reclam, Bd. I und II.

K. W. F. Solgers Vorlesungen über Ästhetik, Leipzig 1829.

H. von Stein, Vorlesungen über Ästhetik, Stuttgart 1897.

Chr. H. Weiße, System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, Leipzig 1830, I. und II. Teil.

F. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Stuttgart 1852.

Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1899, Bd. XXIII (O. Külpe).

B. Architektonisch-ästhetische Literatur.

R. Adamy, Die Architektur als Kunst, Hannover 1881.

K. Bötticher, Die Tektonik der Hellenen, Berlin 1874, Bd. I.

L. Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule, Berlin 1897.

J. Durm, Die Baukunst der Griechen, Handbuch der Architektur, Leipzig 1910.

J. Durm, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Handbuch der Architektur, Stuttgart 1903.

A. Göller, Zur Ästhetik der Architektur, Stuttgart 1887.

Conr. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887.

A. Hauser, Grundzüge der ornamentalen Formen und Stillehre, Wien 1888.

H. Hübsch, Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur, Stuttgart und Tübingen 1847.

H. Maertens, Praktische Ästhetik der Baukunst und der gewerblichen Künste, Bonn 1887.

A. G. Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik, Eßlingen a. N. 1907.

R. Redtenbacher, Tektonik, Wien 1881.

G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt a. M. und München 1860—1863.

C. L. Stieglitz, Über die Schönheit in der Baukunst, Leipzig 1805.

R. Streiter, Karl Böttichers Tektonik der Hellenen, Hamburg und Leipzig 1896.

A. Thiersch, Die Proportionen in der Architektur, Handbuch der Architektur, Darmstadt 1883.

Joh. Winckelmann, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, Dresden 1763.

H Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1907.

Eb. Wulff, Architektonische Harmonielehre, Wien 1874.

Einleitung.

Die Frage nach einem Prinzip für die Einteilung der Künste und für ihre Bewertung ist in den neueren Darstellungen der Ästhetik in den Hintergrund getreten und das Interesse der Forschung wendet sich in erster Linie allgemeineren psychologischen Problemen zu. Fragen über das Verhältnis von Anschauung und Gefühl, über Illusion und Phantasie im ästhetischen Betrachten, Entscheidungen über den normativen oder deskriptiven Charakter der Ästhetik stehen im Mittelpunkt des Interesses, während andererseits Fragen über die Einschätzung der einzelnen Künste nach ihrem ästhetischen Wert zurückgetreten sind. Dies war nicht immer so, und während des ziemlich lebhaften und eruptiven Entwicklungsganges der Ästhetik im vergangenen Jahrhundert stand die Frage nach einem Einteilungsprinzip der Künste ihrem Werte entsprechend im Mittelpunkt der Kontroverse. Wir finden hier kaum einen ernsthaften Ästhetiker, der nicht über diese Grundfrage zur Besinnung zu gelangen sucht.

Wir wollen nun dahingestellt sein lassen, ob eine solche Besinnung von faktischem Werte ist; das Verdienst hat sie sicherlich, daß sie erstens verhindert, die allgemeinen Meditationen allzusehr ins Abstrakte,

Wesenlose hinüberspielen zu lassen und eine oder die andere Kunst zum Nachteil der übrigen zu bevorzugen.

Während nun die Frage nach dem Einteilungsprinzipe für die meisten Künste ziemlich belanglos bleibt, ist sie für die Architektur insofern von ausschlaggebender Bedeutung, als dieser Zweig der künstlerischen Betätigung die mannigfachste Beurteilung gefunden hat Keine Kunst hat im Laufe der geschichtlichen Entwickelung der Ästhetik häufiger und jäher ihren Platz in der Rangordnung gewechselt, als gerade die Architektur. Der Umstand, daß hier das Monumental-Erhabene mit dem Praktisch-Niedrigen zusammentrifft, hat dieses Schwanken in erster Linie verursacht. Es ist klar, daß diese Einschätzung unmittelbar von der Eigenartigkeit der architektonischen Prinzipienfrage abhängt, d. h. von der Wahl des Prinzips, das zum Einteilungsgrunde gemacht wird.

Die Frage nach der möglichen Anzahl solcher Einteilungsgründe ist allgemeiner Natur und betrifft das Gesamtgebiet aller Künste. Wollen wir deshalb die architektonische Prinzipienfrage nach allen ihren Möglichkeiten erörtern, so empfiehlt es sich, sie zunächst in ihrer allgemeinen Art zu beleuchten.

In einem jeden Kunstwerk können folgende Elemente vereinigt werden:

1. das Material,
2. die durch jenes dargestellte sinnliche Form,
3. der sich auf jene Form beziehende Begriff,
4. die im konkreten Begriff vertretene künstlerische Idee,
5. der mit dem ganzen Kunstwerk verknüpfte Zweck.

Außerdem kann noch gefragt werden, ob das betreffende Kunstwerk lediglich die Aufgabe hat, einen

ästhetischen Schein zu erwecken oder ob es zugleich Realität ist und als solche einem außerästhetischen Zwecke dient.

Mit Hinsicht auf diese Elemente und mehr oder weniger im Zusammenhang mit der Frage nach der Einteilung und Rangordnung der einzelnen Künste können folgende Fragen gestellt werden:

1. Kann etwas gefallen, was zugleich einen bestimmten Verstandesbegriff vertritt?
2. Können schöne Formen nach Analogie der Verstandesbegriffe eingeteilt werden?
3. Können außerästhetische Zwecke zur Einteilung der Künste dienen?
4. Kann die Struktur des Materials als Einteilungsgrund benutzt werden?
5. Gibt es eine Gewichtsdifferenz zwischen Material und Idee, und kann diese Differenz als Einteilungsgrund gelten?

In diesen fünf Fragen kommen in der Hauptsache alle Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Rangordnung der Künste zum Ausdruck. Wir werden uns deshalb im Nachfolgenden mit ihrer Beantwortung beschäftigen, diese Beantwortung indessen, da es uns hier in erster Linie um die architektonische Prinzipienfrage zu tun ist, auch fast ausschließlich mit Hinsicht auf die Architektur vornehmen. Dabei werden wir auf gleichzeitige historische Orientierung ein besonderes Gewicht legen und diejenigen Hauptvertreter der Kunstphilosophie seit Kant jedesmal im Zusammenhang betrachten, die sich durch eingehendere Untersuchung der ästhetischen Probleme der Architektur als Repräsentanten bestimmter allgemein denkbarer Prinzipien zu erkennen geben. Es sei dabei auch hin und wieder der ästhe-

tischen Betrachtungen architektonischer Fachwerke gedacht, um so mehr als es von Interesse ist, wie weit vom ausführenden Architekten die von der Ästhetik aufgestellten Normen aufgenommen sind, Normen, von denen Lipps[1]) sagt: „Solche von der Ästhetik aufgestellte Normen sind aber nun für den „Künstler" nicht Normen, die an ihn herantreten, und denen er sich unterordnen müßte. Sondern sie sind die Weisen, wie er, sofern er nämlich Künstler ist, von sich aus verfährt. Sie sind die natürlichen Betätigungsweisen seiner Künstlernatur". Jeder Künstler wird über die Bedingungen der Kunst mit sich zu Rate gehen und die rein wissenschaftliche Ästhetik wird ihm dann ein Wegweiser in der Frage nach der Schönheit des Geleisteten, die praktische Ästhetik auf dem Gebiete des zu Leistenden sein[2]). Daß die rein wissenschaftliche Ästhetik noch vieles für den schaffenden Künstler Wertvolles hervorbringen wird, steht außer Frage, verlangt doch Ed. von Hartmann[3]) von dem Philosophen, der sich der Philosophie des Schönen zuwendet, Vertrautheit mit allen Künsten, damit er nicht in abstrakte Begriffsdialektik verfällt. Die meisten philosophischen Ästhetiker entbehren nach ihm dieser Vorbedingung für die Lösung ihrer Aufgabe entweder ganz oder sie stützen ihre Ansichten einseitig auf das Schöne der ihnen näher vertrauten Kunst, was sie zu falschen Verallgemeinerungen führt. Die kunstgeschichtliche und kunsttechnische Ästhetik drängt daher zur Arbeitsteilung, damit läuft sie aber Gefahr in Zersplitterung zu geraten. „Soll dieser Gefahr, die den Tod der

[1]) Lipps, I. Teil, S. 4.

[2]) Maertens, S. 2.

[3]) Hartmann, Philos. des Schönen, S. VI u. VII.

Ästhetik zur Folge haben würde, vorgebeugt werden, so müssen von Zeit zu Zeit theoretische Ästhetiker auftreten, welche, wenn sie sich auch in detaillierter Materialkenntnis mit den Spezialisten der Kunstgeschichte nicht messen können, doch durch Vielseitigkeit und eindringende Tiefe des Verständnisses dasjenige ersetzen, was ihnen an Breite des Wissens in den einzelnen Künsten gebricht. Nur durch solche kann die Einheit der Künste im Wesen des Schönen und das Verständnis für dasselbe gewahrt bleiben, nur durch solche kann die Grundlage der Ästhetik gefördert und zu einem anerkannten geistigen Besitz der Menschheit erhoben werden, auf den sich die „angewandte Ästhetik" der speziellen Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker und praktischen Kunstkritiker stützen kann" [1]).

I. Die Architektur und der Begriff der anhängenden Schönheit.

Die fünf Gesichtspunkte, die wir soeben zu Ausgängen für die Einteilung der Ästhetik gewählt hatten, erscheinen bei genauerem Betrachten nicht ganz motiviert. Der ästhetisch Beobachtende weiß, daß jedes ästhetisch Wirksame nur in drei Bestandteile zerfällt: in das empirische Material, in das Prinzip der Form, d. h. „die bestimmte Art und Weise der harmonischen oder wohlgefälligen Gestaltung dieses gegebenen Stoffes" [2]) und drittens in das substantielle Was der Idee oder den geistigen Gehalt. Das empirische Material ist bei der Bildhauerkunst der Stein, bei der Malerei

[1]) Hartmann, Philos. des Schönen, S. VII.

[2]) Hermann, S. 213.

die Farbe, bei der Musik der Ton, bei der Poesie die Sprache u. s. w. Mit dem Ästhetischen nichts zu tun haben also die beiden von uns genannten Elemente Begriff und Zweck. Auf den Begriff des Zweckes werden wir an anderer Stelle zurückkommen und begnügen uns hier lediglich mit der Tatsache, daß, falls Begriff und Zweck nicht zusammenfallen, sie gewöhnlich einem ästhetisch wirkenden Gegenstande anhaften. Ein Kirchenfenster wirkt schön, auch wenn es kein Kirchenfenster wäre, aber es soll nicht nur schön wirken, es soll auch den Begriff von einem Kirchenfenster vertreten können und alle Schönheit wäre übel angebracht, wenn sie sich in unpassenden Gegenständen betätigte. Es kann daher unter Umständen der Begriff einen bestimmenden Einfluß auf das ästhetische Werturteil haben und das intellektuelle neben dem ästhetischen einherlaufende Element zum Ausgangspunkt einer Rangordnung der Künste genommen werden. Wird nun auch die Möglichkeit eines solchen Ausgangspunktes zugegeben, so kann immerhin von vornherein dagegen eingewendet werden, mit welchem Rechte dann noch Begriff vom Zweck getrennt werde, da der Begriff eines Kirchenfensters zugleich der Zweck dieses Fensters ist. Diese Frage hat durch Kant ihre Behandlung und Lösung gefunden. Da Kant neben Baumgarten als der Begründer der modernen Ästhetik anzusehen ist, so werden wir uns hier an erster Stelle mit ihm zu beschäftigen haben.

Die These Kants, daß das ästhetische Urteil nichts mit der Natur des schönen Gegenstandes zu tun habe, sondern vielmehr nur mit der Art der Erregung, in die der Beschauer durch den Gegenstand versetzt werde, bezeichnet den Wendepunkt in der Entwicklung

wissenschaftlicher Ästhetik und die Formel: schön sei, was ohne Begriff allgemein gefällt, statuierte zum ersten Male ein Prinzip des Ästhetischen, das in sich gefestigt war. Ein Beispiel für die Präzisierung dieses Gesetzes bildet schon die Gegensetzung des Schönen gegen das Angenehme, dessen Gefallen sich nach Kant zwar ebensowenig aus begrifflichen Gründen rechtfertigen lasse, dem aber die Allgemeingültigkeit fehle[1]). Es würde natürlich zu weit führen, an dieser Stelle auf die gesamte Theorie der Kantschen Ästhetik näher einzugehen und es entspräche dies um so weniger dem Zwecke dieser Arbeit, als die speziellen Betrachtungen Kants über die Architektur und ihre Prinzipien nur gering sind. Das ästhetische Prinzip nach Kant ist nicht objektiver Natur, weil es nicht auf unbedingte Notwendigkeit Anspruch machen kann, vielmehr ist es subjektiv und bestimmt nur durch Gefühl, nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig, was gefalle oder mißfalle; es beruht also auf einem Gemeinsinn[2]).

Eine Modifikation in der Definition des Geschmacksurteils läßt nun Kant insofern eintreten, als er zwischen reiner, freier, begriffloser Schönheit und nur anhängender Schönheit unterscheidet[3]); zu der ersten Gruppe rechnet er alle Naturschönheiten (Blumen u. s. w.), ferner reine Erzeugnisse der Phantasie (das Laubwerk zu Einfassungen auf Papiertapeten u. s. w.), musikalische Phantasien, weil bei ihnen keine Vollkommenheit oder innere Zweckmäßigkeit verlangt wird. Mit dem anhängenden Schönen dagegen ist stets der

---

[1]) Lotze, S. 45 f.
[2]) Kant, S. 87.
[3]) Kant, S. 76 f.

Begriff von einem bestimmten Zwecke verbunden; die Reinheit des Geschmacksurteils wird durch die Verbindung mit irgendeinem zu erfüllenden Guten getrübt. Es muß indessen darauf aufmerksam gemacht werden, daß Kant unter diesem hinzutretenden Begriff vom Zwecke keineswegs etwa auf ein Einteilungsprinzip aufmerksam machen will, das wir an späterer Stelle dieser Abhandlung bei Hartmann finden. Nicht der von Hartmann als „außerästhetisch“ bezeichnete Zweck ist gemeint, nicht jener betonte praktische Zweck, auf den ein Gegenstand außer seiner rein ästhetischen Bedeutung noch als Gebrauchsgegenstand zielt, sondern der Zweck zur Erfüllung eines Begriffes nach seiner Vollkommenheit, so z. B. nach dem Aristotelischen Gedanken die Läuterung der Leidenschaft durch die Tragödie. Deshalb handelt es sich bei Kant auch nicht um ein Einteilungsprinzip nach Gesichtspunkten einer reinen und angewandten Ästhetik, die etwa die Baukunst von der Plastik und Malerei wegen ihrer Dienstbarkeit zu praktischen Zwecken trennt, sondern um ein Prinzip, das zwischen begriffloser und begrifflicher Ästhetik unterscheidet. Als Beispiele für diese unfreie Schönheit, unter die also zusammen mit der Baukunst auch fast alle anderen Künste fallen, führt Kant folgendes an: „Man würde vieles unmittelbar in der Anschauung Gefallende an einem Gebäude anbringen können, wenn es nur nicht eine Kirche sein sollte, eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten doch regelmäßigen Zügen, wie die Neuseeländer mit ihren Tätowierungen tun, verschönern können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre, und dieser könnte viel feinere Züge und einen gefälligeren sanfteren Umriß der Gesichtsbildung haben,

wenn er nur nicht einen Mann oder gar einen kriegerischen vorstellen sollte“ [1]).

Gerade die hier von Kant beim Zustandekommen freier Schönheit als störend empfundenen Begleitumstände werden von einem neueren Ästhetiker nach psychologischer Seite hin verwertet. Der sich beim Anschauen von Kunstwerken einstellenden Assoziation schreibt H. von Stein die Bedeutung eines Kriteriums bei der Gliederung und Systematisierung der Künste zu; für die ästhetische Wirkung ist es nach ihm von Wichtigkeit, „daß die Assoziationen in organischem Zusammenhang mit ihrem Gegenstande stehen“ [2]). Die Assoziation, die Stein hier im Sinne hat, ist aber nicht jene elementare Verknüpfung, ohne welche Wahrnehmung überhaupt nicht möglich ist; vielmehr unterscheidet er von jener die sogenannte organische Assoziation, welche aus der ursprünglichen direkten Wirkung auf das Gefühl durch beziehende Verknüpfungen eine neue abermals das Gefühl bestimmende Einheit des Eindrucks erzeugt.

Dieses assoziative Element, das bereits in der Malerei von größerer Bedeutung ist, am stärksten aber in der Musik auftritt, ist in der Baukunst noch zu sehr durch das Material und den Zweck des Bauwerkes bestimmt [3]). Die Erhöhung der Feierlichkeit beim Anschauen griechischer Tempelwerke, wie sie durch den Gedanken an die religiöse Bestimmung, an die Festzüge und an die Stellung der Religion in Griechenland erzeugt wird, sind nach seiner Ansicht

[1]) Kant, S. 77 f.
[2]) Stein, S. 20.
[3]) Stein, S. 19.

derartige assoziative Elemente, die vom ästhetischen Standpunkt aus berücksichtigt werden müssen.

Für Kant gibt es nur dreierlei Arten schöner Künste, die redende, die bildende Kunst und die des Spieles der Empfindungen [1]). Zur zweiten Gruppe gehört die Baukunst; er definiert sie als die Kunst, „Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind und deren Form nicht die Natur, sondern einen willkürlichen Zweck zum Bestimmungsgrunde hat, zu dieser Absicht, doch auch zugleich ästhetisch zweckmäßig, darzustellen“ [2]).

Bei architektonischen Kunstwerken werden also die ästhetischen Ideen durch einen Gebrauch des künstlichen Gegenstandes eingeschränkt; wie weit indessen von Kant dieser Begriff des Gebrauches gesetzt wird, geht daraus hervor, daß er auch Ehrenbögen, Säulen, Kenotaphien, die zum Ehrengedächtnis errichtet sind, hierunter rechnet, ja sogar alles Hausgerät [3]), „weil die Angemessenheit des Produkts zu einem gewissen Gebrauche das Wesentliche eines Bauwerkes ausmacht“ [4]).

In der Einteilung und Gruppierung der schönen Künste finden wir von Kant eine immerhin eigenartige Ansicht vertreten, sofern er die bildenden Künste ihrem Range nach über die Musik stellt, weil jene „die Einbildungskraft in ein freies und doch zugleich dem Vorstande angemessenes Spiel versetzen“ [5]).

[1]) Kant, S. 190.
[2]) Kant, S. 192.
[3]) Kant, S. 193.
[4]) Kant, S. 193.
[5]) Kant, S. 201.

Bei den bildenden Künsten fällt der Zwang zum Genießen fort, da man sich dem Anblick eines derartigen Kunstwerkes beliebig entziehen kann. Über Plastik und Architektur stellt Kant indessen die Zeichenkunst, weil sie allen übrigen Künsten zugrunde liegt.

II. Der Versuch einer Lösung der architektonischen Prinzipienfrage durch Analogien.

Nirgends liegt die Gefahr, durch spielende Analogien eines originellen Kopfes fehlende Sachkenntnis zu ersetzen, näher als in der Ästhetik. Geistreiche Gedankenverbindungen, die auf den ersten Blick gefangen nehmen mögen, sind immerhin in denjenigen Teilen der Kunstlehre verzeihlich, wo der betrachtete Stoff von vornherein dem allgemeinen Verständnis so entrückt ist, daß man ohne Symbolismen auf die Dauer schwerlich auskommt. Für die Musik, die Poesie und allenfalls für die Skulptur mögen derartige Betrachtungen also einigen Wert haben, da ihre Gegenstände selbst einem von jedem unmittelbaren Zweck absehenden Spiele des künstlerischen Zweckes ihr Dasein verdanken. Die Architektur, die aus einem entschieden außerästhetischen Bedürfnis erwachsen ist, die jedenfalls in allen ihren Äußerungen unmittelbar von Fragen der Statik u. s. w. abhängig ist, läßt sich zwar vom rein ästhetischen Standpunkte aus durch bloße Analogien würdigen, wir messen aber derartigen Versuchen keine besondere Bedeutung bei und wollen das wenig Glückliche solcher Versuche am Systeme Schellings kurz charakterisieren.

In der Kunstphilosophie Schellings wird die Architektur der Plastik untergeordnet, die in den drei

Formen auftritt: Architektur, Basrelief, Skulptur. Die Plastik im weitesten Sinne nennt er diejenige Kunstform, der „das Wesen der Materie zum Leib wird“ [1]); denn die Plastik stellt ihre Ideen durch körperliche Gegenstände dar, während dies bei der Musik und der Malerei nicht der Fall ist. Die Parallelsetzung der Architektur mit der Musik geht bei ihm so weit, daß er direkt die Formel: Architektur = Musik aufstellt [2]) und daran erinnert, daß der Gedanke von der Architektur als erstarrter Musik, selbst den Dichtungen der Griechen nicht fremd war, wie aus dem Mythus der Leier des Amphion, mit deren Tönen er die Steine bewegte und zu den Mauern Thebens zusammenfügte, hervorgeht [3]). Als inneren Grund für die Gleichsetzung Architektur — Musik gibt Schelling an, daß sowohl Musik wie Architektur „anorganische Kunstformen“ sind, weil sie beide im „Anorganischen“ produzieren, im Gegenteil zur Malerei und Skulptur, die sich mit der Darstellung organischer Gegenstände befassen.

Das Bedenken, ob die Architektur ihres außerästhetischen Zweckes wegen überhaupt zu den schönen Künsten gerechnet werden dürfe, erledigt er durch die Bemerkung, daß die Beziehung auf das Bedürfnis nur Bedingung der Architektur, nicht deren Prinzip sei [4]). „Jede Art der Kunst ist an eine bestimmte Form der Erscheinung gebunden, die mehr oder weniger unabhängig von ihr existiert, und nur, daß sie in diese Form den Abdruck und das Bild der

[1]) Schelling, S. 570.
[2]) Schelling, S. 574.
[3]) Schelling, S. 593.
[4]) Schelling, S. 575.

Schönheit legt, erhebt sie zur schönen Kunst“ [1]). Zur Bekräftigung dieses Satzes führt er an, daß auch Alfreskogemälde dem Zwecke der Bedeckung eines bestimmten Raumes dienen, ohne daß jemand deshalb Anstand nehmen würde, sie als Kunstwerke zu bezeichnen, daß es Bauwerke (z. B. Tempelräume) gibt, wo das Bedürfnis ganz wegfällt, „und ihre Werke selbst schon Ausdruck vom Bedürfnis unabhängiger und absoluter Ideen sind“ [2]).

Die Abhängigkeit der Architektur von der geometrischen Regelmäßigkeit, die im „Zurückgehen der Plastik zum Anorganischen“ begründet liegt [3]), führt es nach Schelling mit sich, daß die Architektur „von ihrer Naturseite aus“ betrachtet, noch nicht unabhängige und selbständige Kunst ist, weil nur die organische Gestalt die Ideen in ihrer Vollkommenheit darzustellen vermag. Das Hervorgehen der Architektur als Kunst denkt sich Schelling als durch freie Nachahmung von sich selbst [4]), also z. B. durch Fortbildung von Formen des Holzbaues im Steinbau, bewirkt. Nachdem die Architektur anfangs einem ausschließlichen Zwecke gedient hatte, erhob sie sich durch freie Bearbeitung dieser ersten rein zweckmäßigen Formen, durch die sie „mit dem Schein zugleich die Realität und den Nutzen erreicht, ohne sie doch als Nutzen und als Realität zu beabsichtigen“, zu einer tatsächlichen Kunst. Wenn die Architektur unmittelbar durch den Zweckbegriff schöne Kunst werden könnte, so müßte dies nach ihm auch anderen Künsten

[1]) Schelling, S. 575.
[2]) Schelling, S. 576.
[3]) Schelling, S. 577.
[4]) Schelling, S. 578.

zustehen und es müßte neben Baukünstlern z. B. Kleiderkünstler geben. Für Herder gibt es übrigens in seiner Kalligone (Leipzig 1800) neben Poesie, Baukunst, Musik u. s. w. als echte Kunst die „Bekleidungskunst". Der anfängliche Widerspruch, daß die Architektur im Grunde wegen ihres Wirkens im Anorganischen doch keine Selbständigkeit besitze, wird von Schelling dadurch gelöst, daß der Baukunst auch im Anorganischen deshalb eine selbständige Kunstwirkung zuzuschreiben sei, weil sie die Aufgabe habe, „das Anorganische als Allegorie des Organischen"[1] und „die organischen Formen als präformiert im Anorganischen darzustellen"[2]). Da ihm die Pflanze Allegorie des Tierischen ist, so hat die Architektur vorzugsweise den Pflanzenorganismus zum Vorbild[3]); die gotische Baukunst führt er als besondere Stütze seines letzten Argumentes an. So muß man sich nach ihm einen Turm, z. B. am Münster zu Straßburg, als einen ungeheuren Baum vorstellen oder einen Kreuzgang als eine Reihe von Bäumen, deren Zweige ineinander verwachsen sind[4]). Schon die erste rohe dorische Säule stellt nach Schelling einen behauenen Stamm vor. Gegen diese Erläuterung eifert Schopenhauer, der die „Verkehrtheit des so oft wiederholten Gedankens, daß Baumstämme oder gar (was leider selbst Vitruvius IV, 1, vorträgt) die menschliche Gestalt das Vorbild der Säule gewesen sei", besonders betont[5]). Schelling findet dagegen in Hegel einen Anhänger seiner Gedanken. Das Innere eines

[1]) Schelling, S. 581.
[2]) Schelling, S. 580.
[3]) Schelling, S. 583.
[4]) Schelling, S. 584.
[5]) Schopenhauer, II, S. 884.

mittelalterlichen Domes erinnert Hegel an die Wölbungen eines Waldes, dessen Baumreihen ihre Zweige zueinander neigen und die Säule geht nach ihm von der Naturform aus. In der größten Mannigfaltigkeit sieht man besonders in der ägyptischen Baukunst, wie „die Säulen aus Pflanzenbildungen hervorgehen, Lotospflanzen und andere Bäume zu Säulen hinaufgestreckt und auseinander gezogen werden“ [1]). Die neuesten Forschungen über die ägyptische Säule können zur Vervollständigung von Hegels Anschauungen dienen. L. Borchardt beweist, bisher unwiderlegt, daß die ägyptische Säulenform auf rein ornamentalem Gedanken ohne jede konstruktive Grundlage beruht, so daß er in seiner Abhandlung vollständig von Material und Konstruktion absieht und nur die äußere Form und die vielfachen ihr zugrunde liegenden Pflanzenvorbilder betrachtet [2]). Die zur Säule verwendete Pflanzenform ist nach ihm nicht als wirkliche Stütze gedacht, sondern es herrscht die Vorstellung, daß die Himmelsdecke — der Tempel und das Haus des Ägypters wurden ja als ein Abbild der Welt aufgefaßt — über den Pflanzen der Erde freischwebt. Da dies konstruktiv nicht möglich ist, wird der Abakus der ägyptischen Säule möglichst versteckt; er ist stets klein, ohne Ornament und in den meisten Fällen nicht zu sehen [3]).

Einen besonders großen Raum widmet Schelling der Ausführung seiner Lieblingsidee von der Analogie der Architektur mit der Musik und hebt hervor, daß

[1]) Hegel, S. 300 u. 337.
[2]) Borchardt, S. 2.
[3]) Borchardt, S. 58.

die Architektur wie die Musik einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Teil besitzen. Der architektonische Rhythmus äußert sich in der „periodischen Einteilung des Gleichartigen“ [1]), also z. B. in der Verjüngung der Säulen nach oben und unten, Größe der Säulenweite, Zahl der Triglyphen in einer Säulenweite u. s. w. Die Dorische Kunst ist nach ihm die rhythmischste, da sie am wenigsten Zufälliges hat [2]). Der harmonische Teil der Architektur bezieht sich auf die Proportionen und die ionische Säulenordnung ist die vorzugsweise harmonischste, weil sie den Übergang von der strengen dorischen Ordnung zur Üppigkeit der korinthischen durch die Absicht zierlichere Verhältnisse zu schaffen, bildet [3]). Er stützt sich dabei auf die von Winckelmann widerlegten Berichte Vitruvs. Nach Vitruv ist die ionische Säule den Proportionen der weiblichen Gestalt nachgebildet. die Voluten des Kapitells entsprechen dem weiblichen Haarputz an den Schläfen und die Kanneluren stellen die Falten weiblicher Kleider vor. Der melodische Teil der Architektur entsteht endlich aus der Verbindung des Rhythmischen mit dem Harmonischen und die korinthische Säulenordnung ist die melodischste; denn ihre Säule ist nach Vitruv aus dem Übergang von den Proportionen des weiblichen Körpers zu dem des jungfräulichen entstanden [4]).

Vor Schelling stellt Leibniz eine Analogie der Architektur mit der Musik insofern her, als er die Bemerkung macht, daß die Wahrnehmung schöner

[1]) Schelling, S. 590.
[2]) Schelling, S. 591.
[3]) Schelling, S. 594 u. 595.
[4]) Schelling, S. 597.

geometrischer Verhältnisse dem Auge einen analogen Genuß gewährt, wie dem Ohr die Wahrnehmung sich harmonisch zueinander verhaltender Töne, auch der italienische Meister der Frührenaissance Leon Battista Alberti empfiehlt schon, die der musikalischen Harmonie zugrunde liegenden Zahlen für die Architektur zu benutzen.

III. Die Architektur und ihre Grundlegung durch den Begriff.

Die Frage, ob die Form oder der Gehalt eines Kunstwerkes das Wesentliche bilden, ist längere Zeit der Gegenstand eines erbitterten Kampfes gewesen und wir sehen, wie die Anreize zu diesem Widerstreit bereits bei Kant auftreten. In diesem Sinne ist also Kant Formalist, wenn er nur diejenige Kunst eine freie nennt, die sich von allem intellektuellen Gehalt fernhält. Der strenge Formalist unterscheidet mit Fechner zwischen dem direkten und assoziativen Charakter des ästhetischen Eindrucks[1]) und bezeichnet die Form als diesen direkten ästhetischen Charakter, während er dem Gehalt nur eine assoziative Bedeutung beilegt. Der Formalist also, der in der Materie nur die unumgänglich notwendige Raumerfüllung zur Begrenzung der schönen Form sieht, muß das Einteilungsprinzip der Künste lediglich durch die Unterscheidung der Formen untereinander zu erhalten suchen; der Begriff fällt also völlig weg. Als Hauptvertreter der Gehaltsästhetik wollen wir an dieser Stelle Hegel und Weiße etwas eingehender berücksichtigen.

---

[1]) Vierteljahrsschrift S. 145f.

Die Einteilungsprinzipien für das System der Künste ergeben sich bei Hegel auf Grund des dialektischen Prozesses der Begriffsentwicklung. Er teilt die Kunstformen in solche symbolischer, klassischer und romantischer Natur. Die Kunst der symbolischen Formen, die es „statt zur Identität des Inhalts und der Form, nur zur Verwandtschaft beider“ [1]) bringen, ist die Architektur. Sie ist der Anfang der Kunst, weil es ihr zur Darstellung ihres geistigen Gehaltes sowohl am entsprechenden Material wie an den Formen fehlt [2]), weil es aber auch andererseits die natürliche Aufgabe der Kunst überhaupt ist, zunächst „dem Innerlichkeitslosen eine Bedeutung und Form einzubilden“ [3]), um dadurch gleichsam der inneren Objektivierung des Geistes vorzuarbeiten.

Es liegt in der ganzen Hegelschen Spekulation begründet, daß er die Beziehung der architektonischen Grundformen zur Art des Materials, die später bei Lotze eine so große Rolle spielt, als eine untergeordnete Seite der Darstellung vernachlässigt. Seine weitere Einteilung der Architektur bedient sich nur der einmal gewonnenen Begriffs-Trias von neuem, wobei zu beachten ist, daß bei Hegel die begriffliche Einteilung gleichzeitig den Wert und die Bedeutung einer historischen Reihenfolge besitzt. In solchem Sinne unterscheidet er:

1. Die eigentlich symbolische oder selbständige Architektur, die in ihren Darstellungen ihre Äußerlichkeit bewahrt, d. h. keine bestimmten Begriffe wiedergibt,

[1]) Hegel, S. 256.
[2]) Hegel, S. 257.
[3]) Hegel, S. 266.

2. die klassische (griechische und römische), „welche das individuell Geistige für sich gestaltet, die Baukunst dagegen ihrer Selbständigkeit entkleidet“ [1]),
3. die romantische Architektur, als sogenannte maurische, gotische oder deutsche, die zwar Häuser, Kirchen und Paläste für die bürgerlichen und religiösen Bedürfnisse schafft, sich aber unbekümmert um diesen Zweck selbständig gestaltet.

Als Beispiele für die erste Gruppe nennt er den sagenhaften babylonischen Turmbau, der das Symbol der Vereinigung ganzer Völkerschaften sein sollte [2]), den Turm des Belus, von dem Herodot berichtet, die sieben Ringmauern der gleichfalls von Herodot geschilderten Stadt Ekbatana [3]), ferner führt er, als zwischen Architektur und Skulptur schwankend, die Phallen, Obelisken, Memnonen, Sphinxe, Pyramiden u. s. w. an [4]).

Das Tragen und das Umschließen, Abgrenzen sind die beiden Hauptaufgaben der Architektur. Die Wand ist nicht die Äußerung des Tragens, sondern dient mehr der Umschließung. Die klassische Architektur gestaltet das Tragen als solches und bedient sich hierfür der Säule [5]). Die Kreisförmigkeit der Säule im Durchschnitt wird aus der vollendeten Form des Kreises [6]), die Säulenreihe aus der Forderung der

[1]) Hegel, S. 270.
[2]) Hegel, S. 277.
[3]) Hegel, S. 278.
[4]) Hegel, S. 279—302.
[5]) Hegel, S. 310.
[6]) Hegel, S. 312.

Begrenzung des Hauses nach allen Seiten abgeleitet; eine ähnliche begriffsmäßige Deduktion wird zur Erklärung der übrigen Elemente verwendet. Der romantischen Architektur liegt als Hauptform das geschlossene Haus zugrunde [1]), das Tragen wird zur Nebensache, „hebt sich im Gegenteil dadurch auf, daß die Umschließungen im Innern und Äußern für sich emporschießen und ohne den festen, ausdrücklichen Unterschied des Lastens und Tragens in eine Spitze zusammengehen“ [2]).

Ein genaueres Eingehen auf die weiteren Ausführungen erübrigt sich unseres Erachtens: die vorgebrachten Argumente und Ausführungen sind entweder so allgemein bekannter Natur, daß sich ihre Wiederholung nicht verlohnt, oder aber sie stehen mit den Grundgesetzen und Regeln einer wissenschaftlichen Architektur im Gegensatz, ein Fehler Hegels, zu dem er in seiner ästhetischen Darstellung infolge seiner Vorliebe für begriffsmäßige Ableitung auf Schritt und Tritt verführt wird. —

Weiße unternimmt es zunächst, die verschiedenen verwandtschaftlichen Beziehungen aufzudecken, die zwischen Musik und Architektur bestehen. „Dieselbe Stelle, welche die Musik unter den Künsten überhaupt, nimmt unter den bildenden Künsten die Baukunst ein, als die abstrakteste unter diesen, d. h. als diejenige, welche es am unmittelbarsten mit dem reinen Begriff des Ideals als solchen zu tun hat, und entfernt bleibt von der Nachahmung oder Darstellung endlicher Gestalten, mit denen sich in den andern Künsten die

[1]) Hegel, S. 334.
[2]) Hegel, S. 336, 337.

Darstellung des Ideales verschmilzt“ [1]). Diese Verwandtschaft zwischen Musik und Architektur bestimmt Weiße näher dahin, daß er die Stellung beider Künste durch die Kategorie der Allgemeinheit bezeichnet [2]), demgegenüber die anderen Künste, sofern sie die Darstellung bestimmter konkreter Gegenstände zum Zwecke haben, den Kategorien der Besonderheit und Einzelheit zuzuordnen sind. Das Gleichnis von der gefrornen Musik wird von ihm beinah ebenso wörtlich genommen wie von Schelling, da, wie in der Musik die zeitlich-quantitativen Verhältnisse des Klanges, in der Baukunst „die räumlich-quantitativen Verhältnisse der schweren Materie zum Ausdruck der qualitativen Unterschiede ihres eigenen, idealen Geistes“ [3]) umgeschaffen werden. Diese Parallele wird von Weiße soweit geführt, daß er sogar die Momente der Bewegung, des Lichtes, der Räumlichkeit und Zeitlichkeit unter bestimmten Variationen gleichzeitig in beiden Künsten wahrzunehmen glaubt. Die Bewegung ist zwar ein im Bauwerke aufgehobenes Moment; dennoch ist es ihm inhärent als die formbildende Ursache [4]), da wie in der Musik die räumlichen Richtungen eben in der Bewegung enthalten sind, in der Architektur die Bewegung sich in der nach diesen Richtungen verteilten Materie offenbart und da ferner „eine den Raum solchergestalt in bestimmten Formen erfüllende Materie ohne eine Bewegung, die diese Formbildung hervorgebracht hat, ebensowenig gedacht

---

[1]) Weiße, II, S. 110.
[2]) Weiße, II, S. 110.
[3]) Weiße, II, S. 111.
[4]) Weiße, II, S. 112.

werden kann, wie ein Klang ohne räumliches Dasein des klingenden Körpers; und überdies das Moment der Bewegung ja schon in dem Begriffe der Schwere oder der Raumerfüllung enthalten ist“ [1]). —

Auch K. Groos macht in seiner Einleitung in die Ästhetik die innere Nachahmung des Geschauten mit Recht zu einem wesentlichen Zug des ästhetischen Genießens [2]); durch diese innere Nachahmung wird auch die ruhende Form in Bewegung versetzt. „Das gewöhnliche Bewußtsein begnügt sich z. B. bei der Betrachtung eines Hauses mit dem ruhigen, durch Gewohnheit und Übung ermöglichten Simultaneindruck; die ästhetische Anschauung verwandelt denselben in einen sukzessiven Vorgang, indem sie die Formen des Gebäudes gleichsam innerlich nachkonstruiert und ihnen dadurch etwas Bewegtes, Fließendes, sich Entwickelndes verleiht“ [3]). Es ist dies der Begriff der konstruktiven Bewegung Trendelenburgs, der hier von Groos für die Ästhetik nutzbar gemacht wird und den er an architektonischen Beispielen durchführt. Er weist darauf hin, daß das Nachkonstruieren architektonischer Meisterwerke, die Empfindungen für den Unterschied des Horizontalen vom Vertikalen, erst zum eigentlichen Genuß führt, während das einfache, naive Sehen des Bauwerkes nur ein undeutliches Gefühl von der Großartigkeit der Fassaden auslöst. Er geht also über den Satz, „die schaffenden Kräfte im Künstler sind die gleichen wie die genießenden Kräfte im genießenden Subjekt; das Ge-

[1]) Weiße, II, S. 112.
[2]) Groos, S. 87.
[3]) Groos, S. 89.

nießen ist eine Art des Nachschaffens“ [1]), noch hinaus.

Trotz des bis ins einzelne verfolgten Vergleiches zwischen beiden Künsten vermag sich Weiße nicht der Ansicht Sulzers anzuschließen, der die Verteilung von Licht und Schatten als ein wesentliches Moment der Baukunst anführt. Diese Verteilung, meint Weiße, „ergibt sich an den Werken dieser Kunst von selbst; kann aber wegen ihrer Äußerlichkeit und Abhängigkeit vom Zufall nicht zu den Zwecken des Architekten gehören“ [2]). Er übersieht dabei, daß jederzeit das Bestreben der Architektur gewesen ist, die Abhängigkeit vom „Zufall“ der Beleuchtung auszuschalten und die Licht- und Schattenwirkung, z. B. durch weite Ausladung der Gesimse, Vorziehung von Mauerpfeilern vor die Wandfläche, durch Verwendung von Oberlicht oder Seitenlicht bei der Innenarchitektur u. s. w., mit voller Absicht zur schönen Wirkung des Gebäudes heranzuziehen. Je klarer die Gegensätze in Licht und Schatten sich gestalten, um so kräftiger wird die Formenwirkung sein. Schopenhauer erwähnt mit Recht, daß bei Ausführung eines Werkes der Baukunst besondere Rücksicht auf die Wirkungen des Lichtes und auf die Himmelsgegenden genommen wird und folgert daraus, daß die Baukunst das Wesen des Lichtes offenbart: „indem nämlich das Licht von den großen, undurchsichtigen, scharf begrenzten und mannigfach gestalteten Massen aufgefangen, gehemmt, zurückgeworfen wird, entfaltet es seine Natur und Eigenschaften am reinsten und deutlichsten zum großen Genuß des Beschauers“ [3]).

[1]) Lipps I, S. 5.

[2]) Weiße, II, S. 112. Anm.

[3]) Schopenhauer, I, S. 289.

Adamy, der ähnlich wie Streiter (vgl. S. 37f.) die ganze utilitaristische Nachahmungstheorie Böttichers verwirft, erklärt beispielsweise die Kanneluren der dorischen Säule aus der Absicht, die Monotonie der glatten Säule durch einen kräftigen Wechsel von Licht und Schatten zu unterbrechen, leitet aus dem gleichen Grunde, der Erzielung guter Schattenwirkung, die Einschnitte der Triglyphen ab und behauptet sogar, daß nur der Drang nach Lichteffekten dazu führte, den oberen Wulst der jonischen und korinthinschen Basen mit einem Flechtband zu verzieren[1]).

Wegen der von Hegel herübergenommenen Verschwommenheit und Unsicherheit der Begriffe hält es auch bei Weiße schwer, den Begriff und die ästhetische Bedeutung der Architektur genau zu bestimmen. Immerhin läßt sich so viel feststellen, daß er den Umfang der Architektur auf alle die „Gebäude" ausdehnt, „welche die Herrschaft des Verstandes über die Allgemeinheit der Naturelemente behaupten, wie Brücken, Wasserleitungen, Dämme, Kunststraßen u. s. w."[2]). Wenn er nun auch die beweglichen Gegenstände und Geräte, wie Schiffe und dergleichen, hiervon ausschließt, so erblickt er immerhin auch an diesen Erzeugnissen einen Abglanz architektonischer Schönheit in der Ornamentik; letztere hat indessen „ihren wahren geistigen Mittelpunkt der Schönheit in einer anderen ästhetischen Region, nämlich in der Sitte"[3]). Die sogenannten zyklopischen Bauwerke, die ohne Symmetrie und ohne mechanische Verarbeitung aufeinander getürmt sind,

[1]) Adamy, S. 118f.
[2]) Weiße, II, S. 134, 135.
[3]) Weiße, II, S. 135.

fallen nach Weiße aus dem Rahmen einer ernsten Architektur[1]).

Es ist besonders der Begriff der Allgemeinheit, dessen Bedeutung für die Würdigung der Architektur Weiße des Näheren verfolgt. Diese Allgemeinheit, die das architektonische Erzeugnis zu vertreten hat, will räumlich wie zeitlich verstanden sein. Räumlich wie zeitlich bildet der künstlerische Bau ein kontinuierliches Ganzes; räumlich, sofern er „für den Beschauer in dem Momente des Anschauens Inbegriff aller Sichtbarkeit sein will“[2]), zeitlich, sofern jedes einzelne Werk dieser Kunst „ausdrücklich, bewußt und absichtlich aus der Betrachtung und dem Studium der andern, zunächst vorher gegründeten, hervorzugehen pflegt“[3]). Der Hegelsche Gedanke von dem Umschlagen der Begriffe findet an diesem Punkte wieder reichliche Nahrung. Die historische Priorität der Architektur vor allen anderen Künsten wird zunächst mit der räumlichen Allgemeinheit begründet, durch den sich die Baukunst in ihren Werken zum Inbegriff alles Sichtbaren macht; denn zum Erzeugen von konkreten, d. h. „einen endlichen Inhalt habenden Gestalten“[4]) mußte die Schönheit zunächst in ihrer abstraktesten Gestalt geschaffen sein, „da ohne diese die Nachbildung gegebener und auch in der Natur als schöne angeschauter Gegenstände der Freiheit des Geistes entbehrt haben würde, welche jene Künste zu etwas Höherem macht, als die mechanische Nachahmung eines Vor-

[1]) Weiße, II, S. 113.
[2]) Weiße, II, S. 115.
[3]) Weiße, II, S. 115.
[4]) Weiße, II, S. 115.

handenen ist“ [1]). Diese elementarische Natur der Baukunst, die sie zu einer durchaus geschichtlichen Kunst macht, legitimiert sich noch besonders deshalb im Hegelschen Sinne als die historisch früheste Kunst, weil sie selbst „in ihrer reinsten Abstraktion bereits mit den Gegensätzen der Weltgeschichte behaftet, wovon als Grund der Umstand genannt werden konnte, daß das Element der Räumlichkeit überhaupt dem Geiste ein Element des Gegensatzes ist und denselben nur unter der Bedingung aufnimmt, daß er den Gegensatz in sich setze, d. h. sich besondere und individualisiere“ [2]). Die räumliche Kontinuität und Allgemeinheit, die sich in der Baukunst als Erhabenheit bemerkbar macht, bezeichnet diejenige Stufe des Begriffs der Schönheit, „auf welcher dieser in die Verneinung seiner mikrokosmischen Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit also in eine makrokosmische und fragmentarische Natur umschlägt“ [3]). Es zeigt sich also auch hier wieder bei Weiße die konsequente Bearbeitung Hegelscher Gedankengänge, die an dieser Stelle noch insofern eine praktische Bedeutung erhält, als mit Hilfe dieses Umschlagens, dieses titanenhaften Ringens, die Totalität alles Sichtbaren zu erlangen, das Fragmentarische und Ruinenhafte vieler Baudenkmäler begründet werden soll; die Werke der Baukunst bleiben in den meisten Fällen gerade dann nur Bruchstücke oder Fragmente, stellen dann nur ein „Sollen“, kein Vollbringen dar, das sich nur „in unvollkommenem Sinne zu besonderen Einheiten“ [4]) ab-

[1]) Weiße, II, S. 115.
[2]) Weiße, II, S. 145.
[3]) Weiße, II, S. 116.
[4]) Weiße, II, S. 116.

rundet, gerade wenn es in seinen gewaltigsten Versuchen Makro- und Mikrokosmus zu einer Identität zwingen will.

Eine wichtige, wenngleich nicht allzu deutliche Rolle spielt in Weißes Ästhetik der Begriff der Irrationalität der Schönheit[1]). Weiße spricht von einer Irrationalität der schönen Verhältnisse, „an denen sowohl das Quantitative ein über den Kalkül hinausgehendes und durch keine Analysis aufzufindendes, als auch das Qualitative ein nicht durch den Verstand, der die endlichen Unterschiede bestimmt, zu unterscheidendes, sondern der Phantasie eigentümliches ist“[2]).

Was Weiße unter diesem Begriff der Irrationalität verstanden wissen will, geht gelegentlich seiner Erörterungen über die Schönheitlinie[3]) hervor. Die Schönheitlinie kann nach Weiße nicht gleich dem Kreise, der Ellipse u. s. w. durch eine Gleichung dargestellt werden; sie verhält sich zu diesen Kurven, wie Kreis und Ellipse zur geraden Linie. Es braucht wohl kaum näher begründet zu werden, daß diese ganze Theorie des Irrationalen auf einer Unterschätzung mathematischen Scharfsinnes einerseits, und auf einer unkritischen Überspannung und Verdrehung mathematischer Begriffe andererseits beruht, also ein Beispiel für jene in der Periode Schelling-Hegel massenhaft zu beobachtenden pythagoreisierenden Versuche bildet.

Bei dem von der Hegelschen Schule mit Meisterschaft kultivierten dialektischen Moment nimmt es uns

---

[1]) Weiße, I, S. 130.
[2]) Weiße, I, S. 130.
[3]) Weiße, I, S. 132.

nicht wunder, wenn trotz dieses prinzipiellen Gegensatzes gegen alles Abmeßbare zwei Gesetze zum Fundament aller Architektur gemacht werden, die am allerwenigsten die Exaktheit mathematischer Berechnung entbehren können: das Gesetz der Symmetrie und das Gesetz der Statik[1]). Das erste Gesetz hat die Bestimmung, den Raum nach der Breite und Länge hin mit Stetigkeit und Gleichmäßigkeit zu erfüllen, das zweite, „innerhalb eines gewissen Umkreises alles andere Sichtbare, als durch die Kunst gesetzte" auszuschließen[2]), d. h. „mit dem verhältnismäßig geringsten Aufwand von Massen den größten Raum nach allen Richtungen, auch den der Schwere entgegengesetzten hin zu umschließen"[3]). Er nennt das architektonische Gesetz der Symmetrie formal, weil es sich bei seiner Befolgung zunächst um die einfache Bestimmung der Vielheit im Raume handelt, „wobei die Beschaffenheit der vervielfachten Glieder noch unentschieden bleibt"[4]). Als die einfachste Offenbarung der Symmetrie in der Baukunst bezeichnet er die Säulenordnung. Das Formale des Symmetriegesetzes kommt deshalb an der Säulenordnung besonders zum Vorschein, weil an ihr offenbar wird, daß „nur die mit dem Boden parallel gehenden oder horizontalen Richtungen diejenigen sind, in denen Symmetrie gesetzt wird; nie aber die vertikale oder die Richtung der Schwere"[5]). Formal also ist das erste Gesetz, weil es nicht gegen das Gesetz der Schwere, welches im Vertikalen wirkt, ankämpft,

[1]) Weiße, II, S. 116f.
[2]) Weiße, II, S. 117.
[3]) Weiße, II, S. 117.
[4]) Weiße, II, S. 119.
[5]) Weiße, II, S. 121.

sondern sich lediglich mit einer Rationalisierung der Mannigfaltigkeit der Massen in einer horizontalen Ebene begnügt. Im Vertikalen tritt an die Stelle der Symmetrie das Gesetz der Statik, das die Aufgabe hat, die Raumumschließung „auf die zweckmäßigste, d. h. die leichteste und sicherste und zugleich auch auf die vollständigste und umfangreichste Weise hervorzurufen“ [1]). Das Gesetz der Statik verwandelt das Aussehen des Gewölbes, das, allein nach den Anforderungen des Symmetriegesetzes gemessen, sich nach Weiße als hohle Halbkugel darstellen müßte [2]), in ein nach der Linie des größten Widerstandes gemessenes Gebilde. Aber weder Säulenordnung noch Gewölbe, so sehr sie durch die beiden Gesetze mathematischer Berechnung unterliegen, sind das Ausschlaggebende in der Schönheit architektonischer Wirkung; „sondern durch genialen Schöpferblick gefundene Gestaltung und gegenseitige Verhältnisse der nach der Richtung der Höhe wechselnden Gliederungen unter sich und zu den anderen Dimensionen“ [3]). Die künstlerische Gesamtwirkung des Bauwerkes liegt eben in der fortwährenden Ablösung zwischen Rationalem und Irrationalem; das Prinzip der architektonischen Erfindung ist kein mathematisches, aber es bedient sich in seiner Ausführung des Mathematischen. Das mag im Grunde seine Richtigkeit haben, mit der dialektischen Methode hat dieser Gegenstand indessen wenig zu tun. Noch weniger stichhaltig für Weißes Betrachtungen ist seine Bemerkung, „daß weniger, als bei den übrigen

[1]) Weiße, S. 124.
[2]) Weiße, S. 125.
[3]) Weiße, II, S. 127.

bildenden Künsten, bei der Baukunst die abbildliche Darstellung ihrer Werke durch Zeichnung hinreichend sei, die unmittelbare Anschauung der Werke selbst zu ersetzen: was sich gerade umgekehrt verhalten müßte, wenn dort das Mathematische unmittelbar für das Wesentliche zu gelten hätte“ [1]). Es ist einleuchtend, daß es sich hierbei nicht um ein Argument für die selbsteigene Schöpferkraft des architektonisch wirkenden Genies handelt, sondern vielmehr um eine allgemeine Eigenschaft alles Räumlichen, die sich bereits in der Stereometrie, mitunter zum großen Nachteil für den Lernenden, bemerkbar macht.

Die Bestimmung der Baukunst liegt nach Weiße in erster Linie auf religiösem Gebiete, indem der Geist, der rituelle Handlungen beseelt, die für den Zweck des Werkes gelten, „auch schon der Kunst selbst, die dieses Werk hervorbringt, eingeboren ist, und daher beide vielmehr in einem Verhältnisse idealer und lebendiger Wechselwirkung zueinander stehen, in welchem das Mittel zu gleicher Würde mit dem Zwecke emporgehoben ist“ [2]). Mit dieser Bemerkung sucht Weiße besonders dem Einwurfe der Unselbständigkeit der Architektur in künstlerischer Hinsicht zu begegnen.

Es sei hier eingeschaltet, daß nach Fried. Th. Vischer ähnlich wie bei Hegel und auch bei Solger, welcher der Verbindung der Baukunst mit der Religion die größte Bedeutung zuschreibt [3]), die Geschichte der Baukunst, weil diese Kunst mehr als jede andere ein Erzeugnis der allgemeinen Phantasie ist, auch inniger

[1]) Weiße, II, S. 128.
[2]) Weiße, II, S. 132.
[3]) Solger, S. 264.

mit der Geschichte der Religion zusammengeht. Er erklärt jedoch die Baukunst in doppeltem Sinne für unselbständig, erstens, weil sie in ihrer Aufgabe einem gegebenen Zweck dient, und zweitens, weil sie in ihrer Ausführung von den auf dem Gesetze der Schwere beruhenden struktiven Bedingungen abhängt[1]).

Bei Weiße steht es dagegen im Interesse der Baukunst, auch die endliche Zweckmäßigkeit in ihr Bereich hineinzuziehen, „weil sie nämlich nur so ihren Beruf, den Gesamtbegriff des räumlichen Daseins als Schöpfung des idealen Geistes darzustellen, zu bewahren und zu erhärten vermag, wenn sie die Bestimmung, die das Räumliche für den Geist überhaupt schon hat, dessen Wohnstätte und Schauplatz seiner Tätigkeit zu sein, in jener ihrer Schöpfung als enthalten zeigt“ [2]). Das scholastische Argument, das wir auch bei Leibniz finden, daß das Vollkommene auch das Unvollkommene zu seinem Abschluß benötigt, finden wir hier von Weiße mit vielem Geschick aber ohne faktische Begründung auf das Gebiet der Architektur angewendet. Aber es ist nicht allein das prinzipielle Ineinandergreifen in dem einzelnen Bauwerke, was den beiden Gesetzen ihre Bedeutung verleiht, das Überwiegen des symmetrischen Elementes über das statische bietet zugleich den zuverlässigsten Wegweiser in der historischen Orientierung der Baukunst. „Jener Gegensatz der Grundformen läßt sich auf rationale Weise durch den Gegensatz der Symmetrie und Statik ausdrücken, indem die erstere in der antiken Baukunst ausschließend vorherrscht, die letztere, nach geschehener

[1]) Vischer, S. 183, 265.
[2]) Weiße, II, S. 134.

Vermittlung durch die römische und die byzantinische, in der eigentlich romantischen, der sogenannten gotischen sich hinzugesellt und zum Vorherrschenden wird“ [1]).

Während die antike Baukunst, in der Hauptsache durch das Gesetz der Symmetrie bestimmt, auf Grund dieser Symmetrie unmittelbarer und ausschließlicher der Schönheit dient, als die gotische Kunst, wenn auch die geradlinigen Formen der Antike „alle Schönheit und Glanz des Gebäudes nach außen kehren“ [2]), so ist die Gotik in der Kunst der Wölbungen nach dem Gesetze der Statik auf bestimmte Zwecke gerichtet. Dieser Zweck trägt aber nun gerade zur Verinnerlichung dieser Kunstform bei, was sich schon dadurch zum Ausdruck bringt, daß das antike Bauwerk einen gewaltigeren Masseneindruck nach außen hin verursacht als die Gotik.

Das Umschlagen des Schwergewichtes in der historischen Entwicklung der beiden Grundgesetze verklärt sich zur Hegelschen Triplizität der Begriffe, wonach der dritte Begriff die Versöhnung der beiden vorangegangenen Verschiedenheiten ist, in der modernen Baukunst. Die beiden Grundgesetze können aber durch kein neues Gesetz vermehrt werden; sie müssen in jeder neuen Erscheinung aufgehoben enthalten sein, weshalb „die moderne Baukunst zwar gleichfalls für die vollendete und nach allen Seiten hin vollständig verwirklichte Kunst der Architektur zu gelten hat, dergestalt jedoch, daß sie eine früher schon vorhandene wahrhafte Kunst ausdrücklich voraussetzt und sich auf dieselbe bezieht“ [3]).

[1]) Weiße, II, S. 138.
[2]) Weiße, II, S. 139.
[3]) Weiße, II, S. 141.

IV. Die Architektur und das Prinzip des außerästhetischen Zweckes.

Wir waren schon gelegentlich der Erörterung des Kantschen Einteilungsprinzipes auf den Unterschied zwischen dem Zweckmäßigen des ästhetischen Gegenstandes selber und dem Zweckmäßigen der Form zu sprechen gekommen. Nur das Zweckmäßige der Form geht im eigentlichen Sinne die Ästhetik überhaupt an, während die praktische Zweckmäßigkeit eine außerästhetische ist. Es soll an Ed. von Hartmanns Theorie der Architektur näher geprüft werden, ob und inwiefern diese außerästhetische Zweckmäßigkeit zum Gegenstande einer Einteilung gemacht werden kann.

In Ed. von Hartmanns Philosophie des Schönen tritt uns ein geradezu sinnverwirrendes Gespinst minutiösester Klassifikation der Künste entgegen und man erinnert sich unwillkürlich der Worte H. Lotzes über derartige Einteilungsbestrebungen: „Keine der erwähnten Klassifikationen hat nur Unrecht; jede hebt eine dieser gültigen Beziehungen, einen gewissen Durchschnitt der Sache nach einer der Spaltungsrichtungen hervor, die ihr natürlich sind; aber wunderlich ist der Eifer, mit dem jeder neue Versuch sich als den endgültigen und einzig wahren ansieht und die vorangegangenen als nüchterne und überwundene Standpunkte betrachtet“ [1]).

Aus der Unzahl von Spaltungen in Hartmanns Ästhetik kommt für uns nur die Unterscheidung in freie und unfreie Künste in Betracht. „Das unfreie Kunstschöne“ dient nach ihm „wesentlich und in erster

[1]) Lotze, S. 459.

Reihe einem außerästhetischen Zweck; das freie Schöne dient als Schönes ausschließlich einem ästhetischen Zweck“ [1]). Es ist zweifellos, daß es neben rein ästhetischen Gegenständen auch solche mit neben herlaufenden Zwecken gibt, es ist aber auch ebenso zweifellos, daß diese Tatsache nicht zum Einteilungsprinzip ästhetischer Gegenstände benutzt werden kann, da sie rein negativer Natur ist, und ein nach Hartmann „unfreies“ Kunstwerk eine im besseren Sinne viel freiere Schöpfung sein kann als ein Kunstwerk ohne außerästhetischen Zweck. Es ist also unseres Erachtens schon im Prinzip völlig verkehrt, die Bedeutung der Künste nach ihrem Verhältnis zu einer äußeren Zweckmäßigkeit negativ zu klassifizieren; auch die übrigen hieraus resultierenden Merkmale, ob ein Kunstwerk zugleich Realität oder nur ästhetischen Schein besitzt, ob es reale Gefühle oder nur Scheingefühle hervorruft [2]), ob dem verwendeten Material mehr oder weniger selbständiger Wert beigelegt wird [3]), sind keineswegs ästhetisch wesentlich. Wir sind vielmehr versucht, statt in dieser anhängenden Realität des „unfreien“ Kunstwerkes einen Mangel zu erblicken, sie als eine Zugabe zur ästhetischen Freiheit zu betrachten; denn wenn Hartmann erklärt: „Das unfreie Kunstwerk gewährt der Arbeit des Künstlers, den ästhetischen Schein für alle andern Leute von der Realität abzulösen, ein Betätigungsfeld, das freie Kunstwerk nicht mehr“ [4]), so wird damit gerade auf jene ästhetische Freiheit des Beschauers hin-

[1]) Hartmann, Philos. des Schönen, S. 594.
[2]) Hartmann, ebenda, S. 596.
[3]) Hartmann, ebenda, S. 597.
[4]) Hartmann, ebenda, S. 596, 597.

gewiesen, die eher als jene außerästhetische Freiheit hätte berücksichtigt werden sollen. Die Ablösung des ästhetischen Scheines von der praktischen Realität ist ein Werk freiheitlicher Verarbeitung im Geiste des Beobachters, die dieser Art Kunstwerken entschieden einen höheren Grad ästhetischer Formenwandlung und Formenmannigfaltigkeit verleiht, als denjenigen Erzeugnissen künstlerischen Geistes, in denen der anschauende Sinn von vornherein in die Intentionen des Künstlers gedrängt wird, und zur selbstschöpferischen Umgestaltung des Werkes kaum noch Platz hat. Die Bedeutung des Materials ist endlich, sofern wir von künstlerischem Protzentum absehen, in allen Künsten die gleiche und durch die gehaltvollere Wiedergabe der künstlerischen Konzeption bedingt. Wer die goldene Vase der kupfernen, den smaragdenen Siegelring dem amethystenen vorzieht, tut dies, wenn das bessere Material nicht tatsächlich den künstlerischen Gedanken besser wiedergibt, aus Gründen rein sozialer, familiärer, egoistischer aber sicher außerästhetischer Natur, er würde, nach Maßgabe der Mode und seines Geldbeutels, auch eine goldene Statuette einer steinernen vorziehen; dazu kommt noch, daß gewöhnlich Gegenstände aus edlerem Material sorgfältiger ausgearbeitet werden, als solche aus weniger guten Stoffen, so daß sich hier also Vorliebe für edles Material mit dem verfeinerten ästhetischen Urteil auf sehr erklärliche Weise zu decken vermag.

Die Schlußworte des oben zitierten Lotzeschen Ausspruches rechtfertigen sich besonders der Hartmannschen Einteilung gegenüber, wenn wir hören, mit welcher Schärfe Hartmann das bisherige Unternehmen verdammt, die Architektur in der Reihe der übrigen

„freien“ Künste zu nennen: „entweder gehören alle Zweige der Tektonik in die Reihe der freien Künste oder keiner, im ersteren Falle gehören dann aber auch alle anderen unfreien Künste (Hartmann rechnet hierzu sogar die Zuckerbäckerkunst!) ebensogut wie die Tektonik in die Reihe der freien Künste, d. h. der Unterschied zwischen freien und unfreien Künsten müßte als ein Irrtum und Mißgriff wieder beseitigt werden“ [1]). Lotzes scharfsinnige Untersuchung des Begriffes des „Bauens“ kommt uns angesichts dieser, man muß wohl sagen, oberflächlichen Betrachtung gegenüber achtungerweckend in den Sinn.

Hartmanns Definition der Baukunst ist dementsprechend auch äußerst weit gefaßt, jede Einfriedigung, Bedachung, Bodenbeseitigung, jede Kellerung, jeden Höhlenbau, ja selbst schwimmende, rollende und sonstwie bewegliche, eine bestimmte Raumabschließung bezweckende Vorrichtungen rechnet er hier hinein [2]). Er sucht sein Argument, daß die Architektur keine bildende, sondern eine bauende Kunst, ein Kunstgewerbe, sei, näher zu begründen, ohne indessen wesentlich Neues vorbringen zu können. Er weist auf die Ornamentik an Bauwerken hin, die „teleologisch überflüssig“ und nicht imstande ist, „das unfreie Kunstwerk über die Sphäre der Unfreiheit“ emporzurücken. Wenn irgend möglich bindet die künstlerische Phantasie nach ihm diese praktisch zwecklosen Zutaten mit dem außerästhetischen Zweckprinzip vermittelst einer auf diesen Zweck hindeutenden Symbolik indirekt zusammen [3]);

[1]) Hartmann, ebenda, S. 600.
[2]) Hartmann, ebenda, S. 600.
[3]) Hartmann, ebenda, S. 601.

das Ornament ist recht eigentlich der Tummelplatz für die symbolisierende Absicht der tektonischen Künstler[1]). Hartmann fußt dabei auf den Ausführungen in Böttichers Tektonik der Hellenen (Berlin 1873—81), die in neuerer Zeit so vielfach angegriffen sind, daß er sich in seinen Äußerungen über die „zwecklosen Zutaten" von seinem Standpunkt aus noch schärfer hätte aussprechen können. Das Ornament ist nach Bötticher, seinen Schülern und Anhängern, bei richtiger Auffassung seines Zweckes nie in der griechischen Antike und meist auch nicht in der römischen Antike und den von beiden abgeleiteten Stilen das Resultat willkürlicher Zierlust gewesen. Das Ziel war einen Zusammenhang mit dem zu schmückenden Gegenstand zu schaffen, also das Wesen des Ornaments nicht von dem Wesen der Struktur des Objektes zu trennen[2]). Die griechische Kunst verwendet nach dieser Theorie, wo ein Unbelastetsein zum Ausdruck kommen soll, Pflanzenformen, welche in die Höhe gerichtet, eine ungestörte Entfaltung zeigen, so z. B. bei den Stelen oder bei den Akroterien an den Giebeln und Dächern der Tempel[3]). Bei der gotischen Kunst sind es die Krabben und Kreuzblumen, die das freie Endigen versinnbildlichen. Wenn sich im Ornament der Ausdruck des Tragens geltend machen soll, ist die ungestörte Entfaltung der Elemente nach oben gehemmt. Die Blätterkelche und Blätterreihen der Kapitelle und Gesimse, über denen die Last der Decke anhebt, werden zur Versinnbildlichung des Druckes umgebogen dargestellt. Für die

[1]) Hartmann, ebenda, S. 601.
[2]) Hauser, S. 15.
[3]) Hauser, S. 20f.

ägyptische Säule wird freilich durch die schon oben bei Hegel erwähnte Schrift L. Borchardts (die ägyptische Pflanzensäule, Berlin 1897) mit Bestimmtheit widerlegt, daß durch Anwendung der geschlossenen und offenen Papyrusdoldensäulen eine Versinnbildlichung des Tragens beabsichtigt war. Der Ägypter dachte sich nach Borchardt seine Pflanzensäulen als freie Endigungen und ornamentierte sie wie solche[1]).

In der griechischen Kunst entsprechen nach der Theorie Böttichers die Kymatien dem Ausdruck des Belastetseins[2]). Das dorische Kyma mit stilisierten Blattformen, die auf das Profil nur aufgemalt sind, gibt den Ausdruck nur geringer Belastung. Das Echinuskyma mit vollständig umgeneigten Blättern entspricht einem kräftigeren Belastetsein, die Herzblätter des lesbischen Kymas endlich neigen sich unter der stärksten Last vollständig um und zeigen herausgedrehte Spitzen.

Zu dem Ornament, welches das Krönen, die freie Endigung[3]), und dem Ornament, welches das Tragen und Stützen[4]) ausdrückt, kommt weiter nach Böttticher das Ornament, das ein Umschließen, Zusammenhalten, Binden u. s. w. darstellt, so die Halsbänder der ägyptischen Säule, die Torengeflechte, Mäandertänien, Astragale u. s. w. der griechischen Kunst, die nicht mehr in der Richtung nach oben oder unten sondern der Entfaltung des Bandes entsprechend meist horizontal verlaufen[5]). Außerdem wird das Ornament

[1]) Borchardt, S. 58.
[2]) Böttticher, S. 63 f.
[3]) Böttticher, S. 109 f.
[4]) Böttticher, S. 63 f.
[5]) Böttticher, S. 82 f.

hervorgehoben, welches das Freischweben über dem Raum, und das, welches dem Ausdruck des Verschließens entspricht; hier sind z. B. die Hängerosetten der Deckenfelder oder die Tropfen des dorischen Geisons als Sinnbild des Freischwebenden, dort z. B. die ornamentalen Dekorationen der Metopen als Sinnbild des Verschließens genannt[1]).

Von Gegnern der tektonischen Theorie Böttichers sei auf den schon bei Weiße genannten Adamy (die Architektur als Kunst, Hannover 1881) und besonders auf Streiter (Karl Böttichers Tektonik der Hellenen, Hamburg und Leipzig 1896) verwiesen. Auch Lotze zeigt hier wieder gesundes Empfinden, wenn er sagt, daß „ein gewisses Widerstreben gegen den Gedanken übrig bleibt, die dekorative Hülle in der angegebenen Ausdrücklichkeit von dem konstruktiven Kerne zu sondern“ [2]). Streiters Ausführungen finden durch Borrmanns (Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts, Bd. III, Berlin 1888, S. 279) und durch Durms Urteil[3]) gleichfalls Bestätigung.

Streiter erörtert in Anlehnung an Lipps, daß Böttichers sich mehr an den Verstand als an das Gefühl wendende Symbolik ein verhängnisvoller Mangel seiner Theorie sei, ein Mangel, der aus dem irrigen Grundgedanken erwachse, daß das Anorganische keine für uns unmittelbar verständliche Ausdrucksfähigkeit besitze. Hätte Bötticher von den innigen Beziehungen zwischen Objekt und Subjekt die tektonischen Formen zu deuten versucht, so würde er nicht auf die „gleich-

---

[1]) Bötticher, S. 104f.

[2]) Lotze, S 520.

[3]) Durm, Baukunst der Griechen, S. 256.

sam von außen angelegten Symbole“ verfallen sein und erkannt haben, daß wir das, „was uns die Formen sagen, nicht eigentlich aus ihnen herauslesen, sondern in sie hineinfühlen“ [1]). Streiter verwirft daher die oben ausgeführte Symbolik des Tragens und Stützens, des frei Endenden, der Heftbänder, des über dem Raume Schwebenden u. s. w. Er führt im einzelnen z. B. bei den Kymatien an, daß es dem natürlichen ästhetischen Empfinden widerstrebt, sich leicht umgebogene Blätterreihen, die bei geringstem Druck zu Staub zerrieben werden, als Stützen mächtiger Lasten zu denken. Wenn auch Bötticher diese Kunstformen, die niemals statisch fungieren, sondern als dekorative Hülle dem struktiven Kern angelegt sind, also als Symbole erklärt, so ist Streiter doch der Gedanke, daß die Umbiegung einer Blattreihe den Druck einer mächtigen Last symbolisiere, durchaus nicht befriedigend und er fragt bei dem Echinus des dorischen Kapitells, ob eine solche Vorstellung nicht vollständig den kraftvollen Eindruck zerstört, den das mächtige Echinusprofil mit der sich elastisch ausbiegenden, dabei doch straff angespannten Profillinie fühlbar zum Ausdruck bringt. Der aufgemalte oder plastische Schmuck fügt neue ästhetische Momente hinzu, bestimmt aber keineswegs erst, wie Bötticher will, den Sinn der Glieder; dies beweist auch die häufige Verwendung der Profile ohne jeden Schmuck, die uns vollkommen befriedigt [2]).

Die Kanneluren der Säule sind bei Bötticher in der Natur die Rinnen und Furchen der Pflanzen, die

[1]) Streiter, S. 39, 40.
[2]) Streiter, S. 80, 81, 90.

bei verhältnismäßig schwachem Stengel eine sehr ausgebreitete reiche Blüte zu ernähren und zu tragen haben[1]). Sie sollen auf den Säulenschaft übertragen ihn nicht zur Kopie eines Pflanzenstengels machen, sondern ihm den Ausdruck unbiegsamer Stärke und individuellen Lebens geben. Auch hier zieht Streiter neben anderen Gegenbeweisen Lipps heran[2]): „— — auf der Oberfläche des Schaftes wendet sich in regelmäßiger rhythmischer Bewegung die Masse von Punkt zu Punkt nach innen und versinnlicht so — in den Kanneluren — das Sichumfassen zu konzentrierter Arbeit in vertikaler Richtung“[3]).

Die Kanneluren haben die vielfachsten Erklärungen gefunden; es sei hierbei neben der poetischen auf Vitruvs Ausführungen zurückgreifenden Schellingschen Ableitung, als Wiedergabe der Falten weiblicher Kleider[4]), die wenig ansprechende Definition Hegels erwähnt: „endlich werden die Säulen häufig senkrecht kanneliert, einerseits um die einfache Gestalt in sich selbst zu vermannigfachen, andrerseits um die Säulen, wo es nötig ist, durch solche Teilung dicker erscheinen zu lassen“[5]). Nach der bei Weiße erwähnten Theorie Adamys sollen die Kanneluren die Monotonie der glatten Säule durch den Wechsel von Licht und Schatten unterbrechen[6]). Lotze erwähnt[7]), daß man nach Forchhammer (Über Reinheit der Baukunst, Ham-

[1]) Böttticher, S. 73 f.
[2]) Streiter, S. 95.
[3]) Lipps, II, S. 534.
[4]) Schelling, S. 596.
[5]) Hegel, S. 313.
[6]) Adamy, S. 118.
[7]) Lotze, S. 521.

burg 1856) in Ägypten die aufgerichteten Palmstämme der Säulen durch wirkliche Rohrbündel schützte und daß die spätere Architektur den gefälligen Eindruck, der durch vielfache Wiederholung der Vertikalen die Lebendigkeit der nach dieser Richtung wirkenden Kraft hervorhob, idealisierte.

Streiter wendet sich besonders scharf gegen Böttichers irrtümliche Auslegung der Heftbänder und seine falsche Definition des Wortes Torus[1]). Nach Lipps[2]) wird der Torus durch das geflochtene Band nicht als etwas anderes, sondern genau als das was er ist charakterisiert, dabei unterscheidet er zwei Momente, erstens ist der Gedanke des Nachgebens und des elastischen Widerstandes in dem geflochtenen Bande ausführlicher wiedergegeben, wodurch es an Bedeutung und Eindrucksfähigkeit gewinnt, und zweitens ist das Flechtband an dieser Stelle etwas Fremdes, sachlich nicht Hingehöriges. Diese Fremdheit steigert nun in eigener Weise die Eindrucksfähigkeit dessen, was der Wulstform mit dem Flechtbande gemein ist. –

Nach dieser Abschweifung, die wir uns mit Rücksicht auf die in der Abhandlung vielfach herangezogenen philosophisch-ästhetischen Äußerungen über das Ornament nicht versagen wollten, zurück zu Hartmann. Er weist neben der Ornamentik zur Begründung der „Unfreiheit" der Baukunst darauf hin, daß ein Bauwerk nicht nur nach seinem ästhetischen Schein geschätzt wird, sondern auch nach dem Marktwert seiner Materialien; „die aus Holz und Stuck errichtete Fassade eines Tempels wäre eben kein Bauwerk

[1]) Streiter, S. 100.
[2]) Lipps, II, S. 588.

mehr“ [1]). Er übersieht dabei, daß es nicht der Marktwert der Materialien, sondern die Fähigkeit des Steines in der ästhetisch wirkungsvollsten Weise gegen das Prinzip der Schwere anzukämpfen, ist, durch dessen Überwindung sich die Baukunst sehr wohl zu einer bildenden Kunst erhebt.

Die Tektonik hat also nach Hartmann eine doppelte Bestimmung, nämlich erstens in formaler Hinsicht ästhetisch zu wirken, zweitens den ihm immanenten außerästhetischen Zweck zu erfüllen; „die inhaltliche Schönheit derselben beginnt erst mit dem passiv Zweckmäßigen, und durch diese erst wird sie in die Reihe der selbständigen, obschon unfreien Künste erhoben“ [2]). Ihre ästhetische Wirkung ist sowohl auf dem Gebiete des sinnlich Angenehmen (koloristische Wirkung), als auch auf dem Gebiete des mathematisch Gefälligen (Wirkung durch Regelmäßigkeit, Gleichmaß, Symmetrie, Proportionalität u. s. w.) und des dynamisch Gefälligen (die ästhetische Wirkung des stabilen Gleichgewichtes von Last und Stütze) zu suchen.

Hartmann vermag trotz aller Bemühungen den Unterschied zwischen inhaltlicher Schönheit und bloß relativ formaler Schönheit [3]) nicht recht klar zu machen, und wenn er erklärt, daß sich beim passiv Zweckmäßigen die Idee und der außerästhetische, praktische Zweck decken, so ist dies unzweifelhaft einleuchtend und für den Architekten nicht genug zu beachten. Das Bauwerk muß die Grundidee seines Zweckes durchscheinen lassen, das führt beispielsweise dazu, das Mittelschiff der Kirche höher zu führen

[1]) Hartmann, Phil. des Schönen, S. 601.

[2]) Hartmann, ebenda, S. 605.

[3]) Hartmann, ebenda, S. 606.

als die Seitenschiffe, die Kuppel einer Kapelle bei einem Schloßbau nach Außen sichtbar zum Ausdruck zu bringen, eine Treppenanlage in der Fassade als solche zu zeigen oder in einem öffentlichen Gebäude die wichtigsten Räume, wie Sitzungssäle u. s. w., in der Fassadengliederung zu betonen, kurz, jede innere Gestaltung des Bauwerks nach praktischen Bedürfnissen, die nicht zugleich auf die Außenseite ihren Widerschein wirft, bedeutet entweder eine unschöne Verbauung oder eine häßliche Verschleierung des Gebäudezwecks. Wie indessen diese passive Zweckmäßigkeit dazu kommen soll, eine inhaltliche „Schönheit" zu ersetzen, ist nicht verständlich. Hartmanns ganze Argumentation stützt sich jedenfalls auf die Tatsache, daß niemals ein Bauwerk ohne irgendwelche Absicht, es zu irgendwelchen äußeren Zwecken zu gebrauchen, errichtet wird, und gestattet nur insoweit eine Modifikation seiner These, als „Bauwerke nur im allerkleinsten Maßstabe zu fiktiven Zwecken errichtet werden können (Freundschaftstempelchen u. dergl.)" [1]). Er regt mit der letzteren Einschränkung selbst ein Moment an, das in der Lage ist, seine Theorie zu erschüttern; denn es geht aus der tatsächlich eingestandenen Existenz jener Freundschaftstempelchen hervor, daß die Errichtung größerer Bauwerke ohne außerästhetischen Zweck lediglich an der Höhe der Kosten scheitert. Über die ästhetische Bedeutung von Gedenksäulen und praktisch völlig zwecklosen Triumphbögen u. s. w. spricht sich Hartmann wohlweislich nicht aus.

[1]) Hartmann, ebenda, S. 607 und Die deutsche Ästhetik seit Kant, S. 468.

Wir sehen also, daß Hartmann mit seiner eigentümlichen Klassifikation der Architektur in der Reihe der schönen Künste ziemlich isoliert steht. Seine Bemerkungen über die Baukunst bewegen sich nur auf der Oberfläche und setzen sich lediglich mit dem Begriff und der Stellung dieser Kunst im allgemeinen auseinander. Seine sonstigen Ausführungen, die sich in seinem Buche: Die deutsche Ästhetik seit Kant[1]) finden und die Stellung der Baukunst im System der Künste behandeln, sind rein historisch-kritischer Natur und werden von uns an den betreffenden Stellen dieser Abhandlung gewürdigt.

V. Die Architektur und das Prinzip der kohäsiven Massenverknüpfung.

H. Lotze sucht gegenüber den allzu weiten Begriffsbestimmungen seitens Kants und Hegels nach einer präzisen Begrenzung des Gebietes der Architektur; der Begriff des „Bauens" bietet ihm hierzu eine sichere Stütze. „Man baut vor allem nur das, was bestimmt ist, aufrecht zu stehen"[2]); man baut also keine Erzeugnisse, die als Ganzes liegend erscheinen, keine Straßen, keine Teppiche, auch keine Bijouterien und beweglichen Gegenstände, „die in der mannigfachsten Weise liegend, hängend oder von unserer Hand bewegt ihre Dienste zu leisten haben"[3]). Er erreicht ein notwendiges aber noch nicht hinreichendes Moment für die begriffsmäßige Bestimmung der Architektur in der Forderung, daß überall nur da Baukunst

---

[1]) Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant, S. 461 f.

[2]) Lotze, S. 506.

[3]) Lotze, S. 506.

gefunden werden kann, „wo eine Vielheit diskret bleibender schwerer Massenelemente zu einem Ganzen verbunden ist, das durch die Wechselwirkung seiner Teile sich auf einer unterstützenden Ebene im Gleichgewichte hält“ [1]). Im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung umgrenzt Lotze das Gebiet der Architektur in der Weise, daß er dem Steinbau als dem Prinzip der kohäsiven Massenverknüpfung die Hauptrepräsentation dieser Kunst zuweist und auch noch den Schiffbau in seinen größeren Dimensionen mit hinzurechnet. Jedenfalls sind nach Lotze in jeder vollkommenen Leistung der Architektur drei Elemente zu suchen und miteinander verknüpft aufzuweisen: „Der schwere unorganische Stoff als Material, die konsequente Verbindung seiner Einheiten durch ein und dasselbe Prinzip des Zusammenhalts als Methode des Verfahrens, endlich die Herstellung in sich ruhender, für menschliche Kraft unverrückbarer Massenganzen als Aufgabe“ [2]).

Einer eingehenden Untersuchung unterzieht Lotze den Zweck in der Baukunst. Er identifiziert das in seinen Hauptlinien Zweckmäßige mit dem Schönen: „jeder Gegenstand, der durch eine den Sinnen merkbare, anschauliche Verbindung mannigfacher Teile seinem Zwecke genügt, erwirbt dadurch einen ästhetischen Wert“ [3]). Das Zweckmäßige wird aber erst schön, wenn der beabsichtigte Zweck unbedingte Erfüllung fordert; die Zweckerfüllung wirkt unschön, wenn ihre Realisierung nur oberflächlich und in tech-

[1]) Lotze, S. 507.
[2]) Lotze, S. 510.
[3]) Lotze, S. 511.

nisch ungenügender Weise geschieht, eine Tatsache, die Lotze an den verschiedensten Beispielen mit großer Eindringlichkeit erhärtet[1]) Es ist jedoch nicht das ein architektonisches Kunstwerk, das in peinlicher Genauigkeit den Trivialitäten des Lebens gerecht zu werden sucht, sondern jene Trivialitäten müssen der höher geordneten Schönheit als niedere Gattungen eingefügt werden, da der Zweck des Lebens in seinem Maximum auch ästhetische Befriedigung fordert[2]).

Von großem Wert ist Lotzes genetische Darstellung der verschiedenen Baukünste; diese genetische Darstellung will mit der historischen Entwicklung und Entstehung der einzelnen Stilarten nichts zu tun haben; denn „die Ästhetik hat nur die Schönheit des Geleisteten zu betrachten; die Entstehungsgeschichte der Leistungsfähigkeit interessiert uns in diesem Falle nur, sofern die Menge der zusammenwirkenden Bedingungen, die sie nachweist, es erklärlich macht, daß der gotische Stil niemals wie der griechische zu typischer Festsetzung seiner Formen gekommen ist“[3]).

Der griechische Stil ist im wesentlichen auf einstöckige Gebäude von sehr mäßigem Umfange beschränkt. „Dieser Stil mußte daher verlassen werden, wenn andere Bedürfnisse eine durch ihn nicht zu beschaffende Großräumigkeit des bedeckten Innern verlangten, oder wenn eine andere Konstruktionsweise an Stelle der geradlinigen Bedachung trat oder endlich, wenn eine andere Richtung der Phantasie den scharfen Gegensatz zwischen tragenden und lasten-

[1]) Lotze, S. 512 f.
[2]) Lotze, S. 514.
[3]) Lotze, S 533.

den Massen nicht mehr ausgesprochen, sondern vermittelt oder aufgehoben wünschte“ [1]). Die Griechen vermochten also größere Innenräume der ästhetischen Bearbeitung nicht einzugliedern; bei den Römern, deren Bauten nach größeren Dimensionen strebten, ohne den griechischen Stil im Prinzip zu verlassen, kommt besonders der Zwiespalt zwischen der griechischen Horizontalen und der neuen Vertikalen zum Vorschein. Ihre Bauwerke bleiben lediglich Lasten auf massigen Substruktionen ohne inneren Zusammenhang zwischen Konstruktion und Dekoration. So mußte die romanische und gotische Baukunst entstehen, um der gewölbten Decke ein erzeugendes Prinzip zu geben und den Mauerkörper massig genug zu gestalten, um ihn als die allgemeine Substanz erscheinen zu lassen, „aus der die einzelnen konstruktiven Kräfte an einzelnen bestimmten Stellen herauskristallisieren, ganz wie die Glieder eines lebendigen Organismus sich aus einer indifferenten Keimflüssigkeit formen, die zwischen den gestalteten Teilen noch als formloses, aber formschaffendes Substrat sichtbar bleibt“ [2]).

Während indessen der romanische Stil den Gegensatz zwischen Träger und Getragenem noch nicht verschwinden läßt und so stets einen Gegensatz zwischen aufstrebenden Gliedern und deutlichen Horizontalgesimsen zeigt, hört in der Gotik der Gegensatz zwischen Träger und Getragenem vollständig auf, jeder horizontale Absatz bezeichnet „nur momentane Ruhe und Sammlung der in die Höhe eilenden Tätigkeit,

[1]) Lotze, S. 529.
[2]) Lotze, S. 531.

aber nicht den Druck einer zu unterhaltenden Last“ [1]). Der ganze Mauerkörper wird von diesem lebendigen Trieb nach oben mit ergriffen, und die horizontalen Gliederungen kommen infolge des vorherrschenden Vertikalismus nicht zur Ausprägung: Der Rundbogenstil weicht dem Spitzbogenstil.

Bei der spezielleren Betrachtung der Architektur folgt Lotze in der Hauptsache Hübsch (Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur, Stuttgart 1847).

Er weist mit Hübsch auf die Mängel und „Ausartungen“ im gotischen Stil, besonders an den Kathedralen hin, so auf die Unverhältnismäßigkeit zwischen Turmhöhe und Portal, auf die nicht glückliche Idee der Strebebögen, deren perspektivisch sich kreuzende Linien dem Bau das Ansehen „eines stehen gebliebenen Gerüstes“ geben u. s. w. Er macht diese Mängel jedoch im Gegensatz zu Hübsch nicht dem Stile selber, sondern dem speziellen Plane zum Vorwurf [2]). Lotze verteidigt auch die lebhafte Ornamentik an gotischen Bauwerken, als mit dem Gesamtaufstreben durchaus in Übereinstimmung. Er schließt sich dem Tadel gegen die gotische Verengung des Innenraumes durch die Massivität der Pfeiler nicht an. Dem christlichen Zeitalter lag am Herzen, „in seinen Domen ein Bild des Universums aufzurichten, das mit einem Blick nicht vollständig übersehbar, sondern unerschöpflich in einem Wechsel perspektivischer Durchsicht war, deren Einheit zum Ganzen, obgleich sie nie dem Blicke auf einmal vorlag, dennoch für die Phantasie noch sinn-

[1]) Lotze, S. 532.

[2]) Lotze, S. 534.

liche Deutlichkeit behielt“ [1]). In ähnlicher Weise will Lotze die symbolische Identifizierung des gotischen Aufstrebens mit dem aufstrebenden Sinne der christlichen Weltanschauung gewahrt wissen, da doch jene eigentümliche Weltansicht jene Bedürfnisse geschaffen hatte, „zu deren Befriedigung man auf die Vereinigung aller jener Mittel geleitet wurde“ [2]).

Lotzes Ansicht über die Fortentwicklung der Architektur unter Verschmelzung mit den modernen technisch-industriellen Strömungen ist noch zu erwähnen. Er hält die im romanischen Stil erbauten Steinbahnhöfe, verglichen mit der Lokomotive, für architektonische Unmöglichkeiten, „die in gleich unerfreulichem Formengegensatz gegen die Schienenwege und die leichtgespannten Brücken, sowie gegen alle die geräuschvolle Betriebsamkeit des Reiselebens stehen“ [3]); er tritt für die Eisenkonstruktion und für eiserne Ornamentierung ein, die zu einem ganz neuen Stilgefühl führen müsse. Gegenüber dem Einwurf der emphemeren Dauer solcher Eisenbauten wirft er die Frage auf, „ob monumentale Dauer eine unabweisliche Aufgabe jeder Architektur ist“ [4]), ob es nicht vielmehr darauf ankomme, daß sich der Stil des Bauwerkes erhielte, als das einzelne Erzeugnis.

Lotze weist hier in einer Zeit, der das Gefühl für die ästhetische Durchbildung der Ingenieurbauten und Eisenkonstruktionen noch ganz fern lag, auf die hohe Bedeutung derselben hin. Seine Gedanken finden sich

[1]) Lotze, S. 538.
[2]) Lotze, S. 535.
[3]) Lotze, S. 544.
[4]) Lotze, S. 545.

in den mächtigen Bestrebungen der Gegenwart, auch im Ingenieurfach ästhetisch zu schaffen, wieder, Bestrebungen, die in der zum erstenmal von Reuleaux erörterten Frage: „Können eiserne Brücken schön sein?“ [1]), oder in der Preisaufgabe der Akademie des Bauwesens zu Berlin vom Jahre 1909 über die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen im Gebiet der Architektur und des Ingenieurwesens, oder schließlich in der Rundfrage vom Verbande deutscher Architekten- und Ingenieurvereine an die Einzelvereine über die Wege, die einzuschlagen sind, um bei Ingenieurbauten die ästhetischen Rücksichten in höherem Grade als bisher zur Geltung zu bringen, zutage treten [2]). Als ein wichtiger Schritt auf diesem Wege ist die Forderung zu bezeichnen, daß der Architekt nicht mehr seine Schmuckformen den Konstruktionsformen zum Zwecke der Verhüllung aufdrängen soll, sondern eine aus dem Verständnis für die Konstruktionsformen hervorgehende Verschmelzung von Konstruktion und Schmuck zu einem Kunstwerk anstreben muß. Das wachgewordene Verständnis für die das Bauwesen in der Neuzeit beherrschenden Eisenkonstruktionen wird dann in der Allgemeinheit noch lebhafter werden, empfindet doch heute schon mancher Laie das Wachsen der Tragkraft mit dem Anschwellen der Masse in der Mitte, die Häufung des Materials in den Gurten und Streben an bestimmten Stellen, die Fortführung der Kräfte in bestimmten Linien nach bestimmten Punkten

[1]) Meyer, S. 97.

[2]) Verband deutscher Archit.- und Ingen.-Vereine, Denkschrift, genehmigt von der Abgeordnetenversammlung Danzig 1908, S. 115, 116.

als richtig und notwendig und selbst zusammengesetzte Konstruktionen, wie sie sich beispielsweise in den Ausleger-, Gelenk- und Pendelpfeilerbrücken darbieten, haben das Rätselhafte für Viele verloren. Die Rechtfertigung Eiffels beim Bau seines Turmes in Paris stößt nicht mehr auf empörten Widerspruch; er sagte: „Ich glaube fest, daß mein Turm seine eigenartige Schönheit haben wird. Stimmen die richtigen Bedingungen der Stabilität nicht jederzeit mit denen der Harmonie überein? Die Grundlage aller Baukunst ist, daß die Hauptlinien des Baues vollkommen seiner Bestimmung entsprechen. Welches aber ist die Grundbedingung bei meinem Turm? Seine Widerstandsfähigkeit gegen den Wind! Und da behaupte ich, daß die Kurven der vier Turmpfeiler, so wie sie der statischen Berechnung gemäß von der gewaltigen Massigkeit ihrer Basen an in immer luftigere Gebilde zerlegt zur Spitze emporsteigen, einen mächtigen Eindruck von Kraft und Schönheit machen werden. Birgt doch auch die Kolossalität, die absolute Größe an sich, einen eigenen Reiz!“ [1])

Lotzes richtiges Empfinden für ein neues Stilgefühl der Eisenkonstruktionen erweitert unsere Zeit auch auf die Verbindung des Eisens mit anderen Baustoffen. „Aus dem Bunde ‚Stein und Eisen‘ erhoffen wir den Baustil der Zukunft. — Der Vorläufer für den Bund ‚Stein und Eisen‘ ist in diesem allgemeinsten Sinne die Vereinigung von Stein und Holz, insbesondere nach der Theorie Gottfried Sempers, denn hier wie dort verbindet sich die Stereotomie des Steines mit Stabgebilden der Tektonik. Entscheidet

[1]) Meyer, S. 81, 82.

dies aber auch über unser ästhetisches Urteil? Bei diesem spricht vielmehr ebenfalls schon unser Wissen von der ungeheuren Kraft des Eisens mit und lehrt uns, daß das Verhältnis des Steines zu ihm ein gänzlich anderes ist als zum Holz“ [1]). Außer der Vereinigung von Eisen mit Glas [2]) und von Eisen mit Terrakotta [3]) tritt noch besonders bedeutungsvoll die Vereinigung von Eisen mit Zement [4]) hinzu. Eisen und Zement, Eisen und Beton, das Thema der Gegenwart! Zur Widerstandsfähigkeit des Zements gegen Druck gesellt sich die Widerstandsfähigkeit des Eisens gegen Zug. Zwei Kräfte sind hier in einer Masse vereinigt, die ihr eine wunderbare Lebendigkeit verleihen!

Das Gesamtergebnis der Untersuchungen über die Einwirkung des Eisens als Baustoff auf die Baukunst wird in Meyers Geschichte und Ästhetik der Eisenbauten (Eßlingen a. N. 1907) im wesentlichen in folgende grundsätzliche Punkte zusammengefaßt [5]):

1. Umwertung von Kraft und Masse. Rechnungsmäßige Feststellung gestattet es, das statisch mögliche Minimum an Material für eine Konstruktion zu ermitteln. Die angreifenden Kräfte werden in Zug- und Druckkräfte zerlegt, berechnet und von entsprechend geformten Querschnitten aufgenommen. Das Ergebnis ist Festigkeit ohne Massen.

---

[1]) Meyer, S. 139, 140, 141.
[2]) Meyer, S. 149.
[3]) Meyer, S. 153.
[4]) Meyer, S. 148.
[5]) Meyer, S. 184.

2. Umwertung der Raumgrenzen. Die Mauermassen schwinden zu dünnen Grenzflächen zusammen.

3. Umwertung von Licht und Schatten. Neue Zwecke fordern größte Lichtmenge. Es entsteht das Glasdach; mit ihm das Freilicht.

4. Die Konstruktion wird zur Trägerin der wirksamen Form; statt geschlossener Massen wird die Linie zum Wesentlichen gemacht.

5. Formen früherer Stilperioden können dem Eisen nicht mehr genügen. Es braucht neuzeitliche Formen, ohne historische Grundlage, die aus seinen eigenen Walzprofilen geschaffen und gleichfalls maschinell behandelt worden sind.

6. Die neuen Eisenaufgaben haben ein Anrecht auf die Kunst, da ihre ungeheuren Dimensionen zu den monumentalsten Werken der Gegenwart gehören, sich als Verkehrszentren gerade am eindrucksvollsten geltend machen und unstreitbar einen Stimmungsgehalt besitzen, der mit den Bildern des modernen Lebens untrennbar verbunden ist. —

Lotze räumt dem Privatbau im Gegensatz zur Eisenkonstruktion völlige Freiheit ein, da nur dasjenige Bauwerk die mancherlei Veränderungen, die rastlose Beweglichkeit des individuellen Lebens nicht erdrückt, welches sich als einfache Raumumfriedigung gibt und von dem herrschenden monumentalen Stile nur die Ornamentik entlehnt[1]), um so mehr als sich maurische, romanische und gotische Motive mit Leich-

[1]) Lotze, S. 547.

tigkeit an Privatbauten anbringen lassen. Massenquartiere in größeren Städten müssen allerdings auf diese persönliche Ausarbeitung des Stiles verzichten, und sollen sich begnügen, Schönheit durch die malerischen und imposanten Massenwirkungen zu suchen, ein gesunder Gedanke, der sich in den Werken der gebildeten Architektenwelt der neuen Zeit in die Tat umgesetzt findet.

Wir erblicken in Lotzes Darstellung der Architektur einen selten klugen Sinn, gepaart mit einem scharfen Unterscheidungsvermögen. Er sucht nach einer präzisen Begriffsbestimmung der Kunst, geht in das einzelne, soweit es eine mehr philosophische Betrachtung dieser Kunst zuläßt, und läßt auch der symbolischen Deutung ihr Recht, ohne jedoch in den Fehler ihrer Identifizierung mit der realen von ganz anderen Faktoren abhängigen historischen Entwicklung zu verfallen. Seine ursprüngliche Abhängigkeit von Weiße ist in seiner Theorie der Architektur fast gänzlich aufgehoben; seine Ausführungen sind, soweit sich dies in einer Darstellung der Geschichte der Ästhetik durchführen läßt, in der Hauptsache selbständig. Eine gerechte Würdigung der Bedeutung seiner Ausführungen für den schaffenden Architekten wird ihm durch Redtenbacher (Tektonik, Wien 1881) zuteil. Um so verwunderlicher ist die überaus unerquicklich gehässige Kritik, die Hartmann in seiner deutschen Ästhetik seit Kant (Berlin 1886, S. 104f.) über Lotzes ästhetische Leistungen fällt; seine vollständige Ausschaltung in der Abhandlung im gleichnamigen Werke: die Stellung der Baukunst im System der Künste (S. 461f.), kann ebenfalls nicht gerechtfertigt werden.

VI. Die Architektur und die Gliederung der Ideen.

Das Sichverlieren und Sichversenken in ein Kunstwerk irgendwelcher Art hat mit dem Begriffsmäßigen der Reflexion so wenig zu tun, daß eine Rangordnung ästhetischer Objekte nach dem Kriterium eines Begriffes der Mehrzahl der Denker als etwas Absonderliches erscheint. In dieser Erkenntnis, daß Abstraktion und Diskursivität das Objekt der Kunst nicht zu bestimmen vermögen, ist es besonders Schopenhauer gewesen, der die Idee nach dem Muster Platos der Ästhetik zugrunde legt. Ihre grundsätzliche Anschaulichkeit[1]), trotz ihrer unendlich variierenden Erscheinungsweise bestimmt ihn hierzu, noch mehr aber seine eigentümliche Auffassungsweise von der Idee als der „Objektität des Willens", als der „Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes"[2]). Die Erkenntnis des Schönen ist nach ihm die Erkenntnis der ewigen allem Dasein immanenten Ideen, sie setzt „rein erkennendes Subjekt und erkannte Idee als Objekt zugleich und unzertrennlich"[3]). Trotzdem unterscheidet er zwischen zwei Arten ästhetischen Genusses, die zugleich einen äußeren Maßstab für die Reihenfolge der einzelnen Kunstarten darstellen. In der schönen Natur, im Anorganischen und in der Architektur wird „der Genuß des reinen willenlosen Erkennens überwiegend sein, weil die hier aufgefaßten Ideen nur niedrige Stufen der Objektität des Willens, daher nicht Erscheinungen von tiefer Bedeutsamkeit

[1]) Schopenhauer, I, S. 311.
[2]) Schopenhauer, I, S. 252.
[3]) Schopenhauer, I, S. 285.

und vielsagendem Inhalte sind“ [1]). Wir werden uns also hier mit dem Anschauen begnügen; in den anderen Künsten wird der Genuß mehr in der Auffassung und Darstellung der Idee bestehen. Der Baukunst räumt Schopenhauer besonders aus dem Grunde die tiefste Stellung in der Rangordnung der Künste ein, weil die durch sie zur Anschauung gebrachten Ideen: Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, die niedrigsten Stufen, die „ersten, einfachsten, dumpfesten Sichtbarkeiten des Willens“ [2]) sind und weil das künstlerische Bauwerk mit der Darstellung des Kampfes zwischen den beiden Grundkräften Schwere und Starrheit seinen ästhetischen Zweck nach jeder Hinsicht erfüllt hat. Da mit der Überwindung der Schwere durch die Starrheit die hier in Frage kommende Idee offenbar wird, so fällt die Hauptaufgabe bei der Erzielung eines architektonisch-ästhetischen Eindruckes dem zur Verwendung gelangten Material zu. Der ästhetische Genuß ist hier ein idealer, wenn wir von der Materie des Bauwerkes „nach ihrem Gewicht, ihrer Starrheit und Kohäsion, eine unmittelbare, anschauliche Kenntnis“ [3]) haben; alles andere wird vor dieser Forderung zur Nebensache, so daß selbst Symmetrie nicht unumgänglich nötig ist, wie die Schönheit der Ruinen beweist.

Nicht im Einklang mit den hier vorgetragenen Schopenhauerschen Prinzipien steht die an sich berechtigte Bemerkung, „daß die Baukunst, so wie Schwere und Starrheit, auch zugleich das diesen ganz entgegen-

[1]) Schopenhauer, I, S. 285.
[2]) Schopenhauer, I, S. 287.
[3]) Schopenhauer, I, S. 288.

gesetzte Wesen des Lichtes zu offenbaren bestimmt ist“ [1]).

Schopenhauer ist erfreulicherweise über das Vorurteil, daß in der Architektur nur den bloßen Formen der Grundanteil am Entstehen des ästhetischen Genusses zuzuschreiben ist, erhaben; er erklärt ausdrücklich, daß die Baukunst nicht bloß mathematisch, sondern auch dynamisch wirkt [2]). Es verlohnt sich auf seine Ausführungen über die Architektur im einzelnen näher einzugehen. Er folgert aus der Ableitung des rein Ästhetischen der Baukunst aus den untersten Stufen der Objektivation des Willens, daß das einzige und beständige Thema Stütze und Last ist, so in der reinsten Ausführung bei Säule und Gebälk [3]) oder auch beim Gewölbe. Er hebt mit Recht hervor, daß schwebende Erker ohne Unterstützung ein Unding sind und behauptet, daß das hohe deutsche Dach, weil es durch gegenseitiges Abstützen der beiden Hälften weder Stütze noch Last ist, dem ästhetischen Zweck völlig fremd bleibt [4]); dabei übersieht er, daß durch das gegenseitige Abstützen der Dachhälften gleichzeitig ein Übertragen des Druckes auf die Fußpunkte eintritt, also auch hier von Last und Stütze gesprochen werden kann. Die Säule, welche die allereinfachste, bloß durch den Zweck bestimmte Form der Stütze ist, erscheint ihm in gewundener Form, in der die „Zweckwidrigkeit wie absichtlich trotzend und daher unverschämt“ auftritt, geschmacklos. Das absprechende Urteil ist nicht in vollem Umfange zu unterschreiben. Die gewundene

[1]) Schopenhauer, I, S. 289.
[2]) Schopenhauer, I, S. 289.
[3]) Schopenhauer, II, S. 481, 482.
[4]) Schopenhauer, II, S. 483.

Säule findet sich schon bei dem ursprünglichen, aus dem 8. Jahrhundert stammenden, Hochaltar der Peterskirche zu Rom; die Renaissance verwendet sie vielfach als Architekturträger und Vignola gab in seinem Lehrbuch genaue Regeln für ihre Konstruktion[1]). Es lassen sich Fälle anführen, wo diese Säule berechtigt erscheint und nicht geschmacklos ist, so beispielsweise bei dem von Bernini neu geschaffenen Hochaltar für St. Peter. Der Altar mußte, wenn er als wichtigster Punkt der Kirche sich neben den großen Verhältnissen Geltung verschaffen sollte, mit reich entwickelten Formen neben den starren Graden der Pilaster in Erscheinung treten. Die Säulen tragen nicht im Sinne der antiken Säule eine Last, sondern heben nur nach Art der Votivsäulen den Thronhimmel empor. Ihre Form erscheint daher ästhetisch gerechtfertigt, ähnlich wie diejenige der Trajanssäule. Es handelt sich also nicht um eine statischen Gesetzen folgende Architektur, sondern um ein völlig freies dekoratives, nur die Grenzen des heiligen Gebietes umschließendes Gebilde.

Schopenhauer weist weiter darauf hin, daß die Entasis der Säulen auf der Darstellung des erhöhten Druckes beruht[2]), die gleichförmige Verteilung der Säulen eine Folge der gleichförmigen Last ist und das nähere Herantreten der Ecksäule an die nächste als Folge der vermehrten Last durch das Zusammentreffen der Gebälke an der Ecke anzusehen ist. Während Lotze sich auf den Standpunkt stellt, daß die Aufbauchung des Säulenschaftes durch den Druck ein architektonisch unbrauchbarer Gedanke ist und wohl

---

[1]) Gurlitt, S. 349, 350.

[2]) Schopenhauer, S. 484.

die Absicht vorgelegen hat, den Schein der Verdünnung der Säulenmitte, wenn sie gegen die Luft gesehen wird, zu vermeiden[1]), charakterisiert Lipps diese Entasis mit den Worten: „Die Säule verspürt die Last und gibt das zu erkennen durch die leichte Entasis. Dieselbe kann nur eine leichte sein, denn der Schaft hat die Aufgabe, nicht nachzugeben, sondern die Last zu überwinden. Er überwindet sie aber, indem er sie sichtbar verspürt“[2]). Adamy sagt: „So steht die Säule in ihrer Anschwellung und Verjüngung da als in freier Entfaltung ihrer Kräfte befindliche Form. Die im Steine schlummernde Kraft des Widerstandes ist im Äußern der Säule zu einem sinnreichen lebensvollen Spiel entbunden und offenbart sich unserem Gefühl durch den Schwung und die Energie der Linie, über die das Auge hingeleitet wird, durch die Verjüngung zugleich nach oben gelenkt, wo sich die Säule zur Aufnahme der Last in ganz besonderer Weise vorbereitet“[3]).

Neben dem konstruktionellen Zweck jedes Teils tritt nach Schopenhauer, soweit dieser Zweck etwas unbestimmt läßt, das Gesetz der vollkommensten Anschaulichkeit, mithin auch der leichtesten Faßlichkeit ein. Diese entsteht durch die größte Regelmäßigkeit der Formen und Rationalität ihrer Verhältnisse[4]). Er deutet da auf ein wichtiges Glied der ästhetischen Durchbildung in der Baukunst hin, auf die Beziehungen der Breite zur Höhe der ganzen Bauten und einzelner Teile, auf die Symmetrie u. s. w. Es sind dies Beziehungen, die in der Entwicklung der Architektur

[1]) Lotze, S. 527.
[2]) Lipps, II, S. 533.
[3]) Adamy, S. 123.
[4]) Schopenhauer, II, S. 485, 486.

auf Schritt und Tritt zu verfolgen sind; man betrachte nur in der Antike die erstaunliche Proportionalität, so die Ableitung der Säulen- oder Gebälkhöhen, der Säulenabstände, Kapitellhöhen aus unteren oder oberen Durchmessern der Säulen oder z. B. das Verhältnis der Bogenstellungen bei den Triumphbögen (Konstantinsbogen, Titusbogen in Rom) oder auch in der altchristlichen Kunst das Verhältnis der Seitenschiffhöhe zur Mittelschiffhöhe, (San Apollinare in classe zu Ravenna), das Verhältnis von Mittel- und Seitenschiff, Haupt- und Nebenchor bei romanischen Kirchen, die Entwicklung der Fenstermaßwerke aus stärkeren und schwächeren Pfosten in der gotischen Kunst, schließlich das Wiederaufleben der antiken Grundgesetze der architektonischen Verhältnisse in der Renaissance, besonders Bramantes Cancelleria in Rom oder Sanmicheles Palazzo Bevilacqua in Verona, deren glanzvollen Fassaden durch Übertragung der „rhythmischen Travée" im Innern gewölbter Räume auf die Außenfläche der Mauern für das horizontale Gliederungsprinzip der Renaissance ebenso typisch sind wie für das vertikale[1]).

Schopenhauer folgert aus seiner Definition der Baukunst, die ihre jedesmalige Absicht, sei dies nun eine konstruktionelle oder aber eine die Zwecke der Nützlichkeit betreffende, stets auf dem kürzesten und natürlichsten Wege erreichen soll, daß neben dem guten antiken Baustil, der diese Forderung voll erfüllt, der Baustil, der sich in Willkürlichkeiten wie gebrochenen, verkröpften Gebälken, sinnlosen Voluten,

[1]) Durm, Baukunst der Renaissance, S. 153; Thiersch, S. 38f.; Wölfflin, S. 48, 49 und 83.

Schnörkeln u. s. w. gefällt, also kurz die Barockkunst, geschmacklos ist[1]). Hierin vermag man ihm ebensowenig zu folgen, wie in seinen weiteren abfälligen Ausführungen über die gotische Kunst, bei der nach ihm Stütze und Last nicht mehr das Thema ist, die Horizontallinie fast ganz verschwindet und „die Vertikallinie, welche die der Stütze ist, allein herrscht, und in unmäßig hohen Strebepfeilern, Türmen, Türmchen und Spitzen ohne Zahl, welche unbelastet in die Höhe gehen, das siegreiche Wirken der Starrheit versinnlicht“[2]). Da verlohnt es sich einerseits die Ausführungen Wölfflins vor Augen zu führen und bei der Gotik Lotzes oder z. B. Lipps' Erörterungen über das gotische Ausklingen der vertikalen Bewegung zu gedenken. Wölfflin sieht in der Barockkunst keine Geschmacklosigkeit: „die klassische Zeit der Renaissance empfindet wie die hohe Antike. — — Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. — — An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig oder aufgeregt wäre. — Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar, überwältigend. Was er gibt, ist nicht gleichmäßige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung“[3]). — — Lotzes treffliche ästhetische Würdigung der gotischen Kunst wurde schon oben ausführlich erwähnt. Nach Lipps mindert sich bei dem gotischen Ausklingen im Weiterschreiten die Masse und damit der Vorrat an Kraft: „dies Verklingen

[1]) Schopenhauer, II, S. 487.
[2]) Schopenhauer, II, S. 489.
[3]) Wölfflin, S. 66, 22 f.

ist analog dem Verklingen der Bewegung in den Teilen der Pflanze, die vom Stamm oder Stengel derselben sukzessive sich loslösen und zergehen, bis schließlich auch der Stamm oder Stengel verdünnt, damit seiner ursprünglichen Kraft verlustig, zum Abschluß gelangt“ [1]).

Schopenhauer wird im übrigen durch das Thema Stütze und Last insoweit der gotischen Kunst gerecht, als er hervorhebt, daß die meisten der von ihm erwähnten Übelstände im Äußern der gotischen Kirchen liegen; das Innere ist die glänzende Seite, weil hier die Wirkung des „hoch hinaufgehobenen und, bei verschwundener Last, ewige Sicherheit verheißenden Kreuzgewölbes auf das Gemüt eindringt“ [2]). Am antiken Gebäude ist nach ihm die Außenseite die vorteilhaftere, weil man dort Stütze und Last besser übersieht. Für die Beurteilung des Innern entgeht ihm, daß die römische antike Kunst beim Gewölbebau alles vermied, was zu Betrachtungen über die Standfähigkeit herausforderte und ihre Grundrisse daher so anlegte, daß die nötigen Widerlager für die Gewölbe in den Mauerzügen verschwanden und ein unmittelbares Aufheben des Seitenschubes der Gewölbe namentlich durch sichtbar auftretende Anker unterblieb [3]). Gerade auf das Äußere der gotischen Kirchen läßt sich das Thema Stütze und Last oder wenigstens Stützlinie und Last anwenden; denn hier wo das unmittelbare Aufheben des Seitenschubes der Gewölbe durch Einlegung von Ankern nicht angängig war,

---

[1]) Lipps, I, S. 291.

[2]) Schopenhauer, II, S. 490.

[3]) Durm, Baukunst der Renaissance, S. 23, 24.

ordnete man an den Stellen, wo tragende Bogen auf die Umfassungsmauern treffen, gemauerte Vorlagen oder nach innen oder nach außen springende Strebepfeiler an und bediente sich somit der gleichen Mittel wie die römische Antike. Schopenhauer sagt ja auch, daß zwar jede schlichte Mauer schon Stütze und Last ineinander verschmolzen enthält, aber die ästhetische Wirkung erst durch die „Sonderung", die Gliederung der Wand durch flach hervortretende Pfeiler oder nur durch aufgemalte Anten hervorgerufen wird [1]).

Die Ornamentik fertigt Schopenhauer mit den Worten ab: „die Verzierungen der Kapitelle u. s. w. gehören der Skulptur, nicht der Architektur an, von der sie, als hinzukommender Schmuck, bloß zugelassen werden und auch wegfallen könnten" [2]) Er kommt also ohne Kenntnis von Böttichers Tektonik und der sich daran anschließenden Polemik, freilich auf anderem Wege, zu dem gleichen Schluß wie die neuere Ästhetik. Während bei ihm das Thema Stütze und Last von vornherein das Ornament als wichtiges Glied der Architektur ausscheidet, kommt die neuere Ästhetik, unter Verwerfen des Böttticherschen Gedankens von der Symbolisierung von Stütze und Last gerade durch das Ornament, zu dem Schluß, daß der ästhetische Genuß nicht in der Architektursymbolik, sondern im Fühlen einer von uns in die Dinge hineingelegten lebendigen Verhaltungsweise liegt.

[1]) Schopenhauer, II, S. 481.
[2]) Schopenhauer, I, S. 288.

VII. Die Architektur und der Gegensatz zwischen Material und Idee.

Schopenhauer hatte in platonischem Sinne zwischen Idee, dem principium individuationis, d. h. der Offenbarung der Idee in Raum und Zeit, und der Materie unterschieden. Die Materie hatte bei ihm jedoch nur die Rolle einer Vermittlung zwischen Idee und Einzelerscheinung; sie konnte niemals Darstellung der Idee selber sein[1]). Auf diese Weise vermied er es, von einer Diskrepanz zwischen Materie und Idee zu sprechen, indem eben Materie überall dort auftritt, wo eine Idee erscheint; andrerseits blieb er aber die Erklärung schuldig, weshalb Schwere, Kohäsion u. s. w. als die untersten Ideen angenommen werden müßten. Eine eigenartige Verknüpfung zwischen den drei hier besprochenen Elementen versucht der Hegelianer Schasler.

M. Schasler unterscheidet scharf zwischen Darstellungsmittel, Darstellungsmaterial und Darstellungsobjekt[2]). Er versteht unter dem ersten das Rohmaterial, also z. B. die Leinwand, die Farbstoffe, Pinsel u. s. w., unter dem zweiten die künstlerische Materialzusammenstellung, also die Farbenzusammenstellung, das Kolorit, Inkarnat, die linearische Komposition u. s. w., und schließlich unter dem Objekt die Idee, welche durch die Mittel zur sinnlichen Perzeption gebracht werden soll. Je leichter und flüssiger das Material wird, je mehr es sich gleichsam entmaterialisiert — ein Fortgang, den schon das Material der Malerei gegen das der Plastik zeigt — um so mehr nähert es sich der ideellen Seite des Mittels,

[1]) Schopenhauer, I, S. 286.

[2]) Schasler, S. 59 f.

bis auf einer bestimmten Entwicklungsstufe der Künste Material und Mittel fast zusammenfallen; dies ist „am entschiedensten bei dem artikulierten Laut der Fall, der sowohl Material wie Mittel der poetischen Darstellung ist". Mit Rücksicht auf diese Grundidee wird es sofort klar, daß bei Schasler die Architektur die elementarste Stufe in der Reihenfolge der Künste einnimmt, weil hier die „Gewichtsdifferenz zwischen Material und Ideen" [1]) infolge des schwersten und räumlich umfangreichsten Materials zum Zwecke der Darstellung der ärmsten Idee am größten ist. Da nun eine Zunahme an Ideengehalt nur durch eine Intensitätssteigerung der Bewegung „als des die Materie beseelenden geistigen Elements" [2]) entstehen kann und deshalb eine Abnahme des materiellen Gewichts bewirken muß, so gelangt Schasler zu dem Schluß, daß jene Gewichtsdifferenz zwischen den beiden konträren Elementen mit einem Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung als dem allgemeinen Gliederungsprinzip der Künste identisch sein muß. Trotz der Einschätzung der Architektur als niederste Kunstgattung nennt sie Schasler zugleich die „abstrakteste" [3]), weil hier die Materie „eine unverhältnismäßige Ausdehnung gegen die dadurch versinnlichten Ideengehalte, beansprucht, die Ideen aber das eigentliche Objekt der künstlerischen Darstellung bilden" [4]). Diese überaus eigenartige Benutzung des Begriffs der Abstraktion im Verein mit der in seinem Werk vorausgehenden Polemik gegen die bisherige Bedeutung

[1]) Schasler, S. 67.
[2]) Schasler, S. 64.
[3]) Schasler, S 70.
[4]) Schasler, S. 70.

dieses Begriffes steht mit der gewöhnlichen Denkweise in entschiedenem Widerspruch; denn danach wäre die Architektur, weil die zur Verwendung gelangende Materie vorherrschend ist, gerade umgekehrt die konkreteste Kunst. Schasler zieht aus diesem Urteil gefährliche Folgerungen, so erklärt er z. B.: „diese Abstraktivität drückt sich nicht nur in der Architektur in ihrer Ideenarmut im Vergleich zu der Massenhaftigkeit ihrer Gestaltungsformen aus, sondern, in Verbindung damit, auch in ihren Darstellungsmitteln, die mehr oder weniger auf mathematisch bestimmbare Verhältnisse sich zurückführen lassen“ [1]) Das Gesetz der Schönheitselemente der Architektur beschränkt sich nach ihm auf das Proportionale, Symmetrische u. s. w., überhaupt auf die durch Zahlen ausdrückbare Regelmäßigkeit, und wo sie — nach ihrer ornamentalen Seite hin — darüber hinausgeht, ist sie genötigt, bei der Plastik und Malerei eine Anleihe zu machen“ [2]). Schasler hebt hervor, daß dieser Gedankengang von einem philosophisch gebildeten Architekten Eb. Wulff (Architektonische Harmonielehre, Wien 1874) in vollem Umfange anerkannt wird, da Wulff den fundamentalen Satz aufstellt, daß „die geometrische Gesetzmäßigkeit das ordnende Prinzip aller in der Architektur vorkommenden Linien und Verhältnisse“ ist.

Es scheint bei Schasler eine Verwechselung zwischen Idee und Begriff vorzuliegen, wenn er erklärt, daß die Baukunst, eben weil sie, vorwiegend in ihrer ursprünglichen Gestaltung, d. h. in der altorien-

[1]) Schasler, S. 71.
[2]) Schasler, S. 72.

talischen Baukunst (ägyptische Pyramiden, Labyrinthe u. a.), wie schon Hegel hervorhob, wesentlich symbolischer Natur ist, nur eine „äußerliche Beziehung auf eine Idee, nicht diese selbst ausdrücken will“ [1]). Es ist klar, daß eine derartige Auffassung nicht nur die grundlegenden Untersuchungen Kants mißachtet, nach denen schön ist, was ohne Begriff allgemein gefällt, sondern auch das Symbol in ganz ungerechtfertigter Weise hauptsächlich als ein Charakteristikum der Architektur auffaßt, während doch jede Kunst nichts weiter als die Symbolisierung einer Idee sein will. Auf den Mangel an erkenntnistheoretischer Durchbildung, den wir hier bei Schasler wahrnehmen, hat Hartmann trotz der dabei zutage tretenden Einseitigkeit hinreichend aufmerksam gemacht [2]).

Schasler tritt der Analogie Schellings: Architektur = Musik und Fr. von Schlegels: Architektur = „gefrorene“ Musik insofern bei, als er sagt, daß allerdings eine Analogie zwischen Architektur und Musik herrscht und umgekehrt die Musik als aufgetaute, d. h. in Fluß gebrachte Architektonik charakterisiert werden kann [3]). Er benutzt die Definition Schopenhauers von der Musik „als Objektivation des Willens selbst“ zu dem Argument, daß sich darin der Parallelismus zwischen der Architektur und Musik zeigt und bemerkt, daß Aristoteles aus demselben Grunde die Architektur ihrer nicht mimetischen Natur wegen aus der Reihe der eigentlichen Künste ausschloß [4]).

[1]) Schasler, S. 72.
[2]) Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 249 f.
[3]) Schasler, S. 73.
[4]) Schasler, S. 100.

In welcher Weise selbst in den Einzelheiten bei den Einteilungsversuchen die Meinungen auseinandergehen und die Auffassungen, je nach dem Gesichtspunkte, von dem aus sie hergeleitet sind, durcheinanderfluten, läßt sich an einer Äußerung Sören Kierkegaards ermessen. Kierkegaard sucht nach einer Rangordnung der Künste nach den Kriterien der Abstraktion und Konkretion des Mediums und der Idee. Eine derartige Einschätzung hindert ihn jedoch keineswegs, die Architektur auf dem Wege zur gesteigerten Konkretion der Ideen über die Skulptur zu stellen, wenn er erklärt: „So ist das von der Architektur gebrauchte Medium zwar das abstrakteste; dennoch sind die Ideen, die in der Architektur zum Ausdruck kommen, durchaus nicht die abstraktesten. Die Architektur steht in einem weit näheren Verhältnis zur Geschichte, als z. B. die Skulptur“ [1]). An dieser Stelle kommen so recht die schwankenden Umrisse dessen, was man unter Idee versteht, zum Vorschein. Immerhin erscheint es uns als gewagt, in der Architektur infolge der Verknüpfung der einzelnen Bauwerke mit irgendwelchen geschichtlichen Begebenheiten ein Konkreszieren anzunehmen und der Skulptur auf Grund ihrer geringeren Beziehung zur Geschichte eine geringere Konkretionsfähigkeit ihrer Ideen zusprechen zu wollen.

VIII. Die Architektur und das Verhältnis zwischen Stoff und Form.

Als Maßstab für die Rangordnung der Künste wird von Koestlin das Verhältnis des Materiellen zu

[1]) Kierkegaard, S. 61.

der zum Ausdruck gebrachten konkreten Form gemacht[1]); er glaubt in der Linie Architektur — Malerei ein gleiches Abnehmen des Materiellen zu erkennen, wie in der Linie Mimik — Musik — Poesie. Schon aus der Anordnung der letzteren Gruppe geht hervor, daß sich Koestlin gegen die Priorität der Musik wendet. Er verwirft mit Nachdruck die seines Erachtens verfehlte Parallele zwischen Musik und Architektur und stellt dafür die Mimik der Architektur gegenüber, weil hier wie dort das Materielle im Vordergrunde steht. Er betont die innerliche Verwandtschaft der beiden Künste: „In der Mimik geschieht die Darstellung durch Bewegungen des Subjekts selbst, d. h. so, daß das Subjekt die Darstellung seiner Erregung noch nicht von sich selber ablöst, sondern mit seiner eigenen Persönlichkeit sich in dieselbe hineinbegibt und unmittelbar darin ist[2]). — In der Architektur ist der Mensch noch unmittelbar in der Materie“[3]). Es wird sofort klar, daß die letztere Äußerung Koestlins nur auf den Zwang einer vorweg genommenen Absicht, eine Analogie zwischen Mimik und Architektur herzustellen, zurückzuführen ist. Diese verfehlte Analogie wird nun noch verderblicher in ihren Konsequenzen, wenn behauptet wird, daß jene „bloß materiellen Massengebilde“ „nicht etwas eigentlich Neues“ sind, daß endlich der Künstler, sofern er hier die Gestaltung eines idealen Gehaltes für die Anschauung versuchen soll[4]), „über das Stoffliche“ noch

[1]) Koestlin, S. 1000f.
[2]) Koestlin, S. 1001.
[3]) Koestlin, S. 1002.
[4]) Hartmann, Deutsche Asthetik seit Kant, S. 309.

nicht hinauskommt, sondern „unter seiner Potenz“ bleibt. Die Kennzeichen, welche die Architektur zur Kunst stempeln, sind die Konstruktionen von Massengebilden, die „in der Natur bloß vorgebildet, keineswegs jedoch schon wirklich vorhanden sind, in der Tektonik aber noch nicht zur Entfaltung kommen, weil diese sich im kleinen bewegt“ [1]). Als Charakteristikum derartiger ästhetischer Konstruktionen nennt er die Raumbedeckung auf dem Wege einfach horizontaler Deckenbildung, der Überspannung oder der Überwölbung; er legt also das Schwergewicht dessen, was die Architektur zu einer selbständigen Kunst stempelt, das Schwergewicht aller Raumschönheit in den „allerwärtsher umfriedigten und umschließenden, aber nirgends hin beengenden und drückenden, freie Aus- und Aufschau ringsum gewährenden Innenraum“ [2]). Neben dem Materiellen, welches nach Koestlin der Architektur den untersten Platz in der Reihe der bildenden Künste einräumt, ist es aber zugleich noch der außerästhetische Zweck, der für seine Klassifizierung bestimmend wirkt. Die Kunst, sofern sie baut und bildet, ist noch nicht ganz frei, da sie mit Nützlichkeitsbegriffen durchsetzt ist; trotzdem gelingt es auch ihr, „Massen- und Formenschönheit aller Art ähnlich hervorzubringen, wie schon das natürliche Universum in allen seinen Reichen es vermochte“ [3]). Mittel zur Erzielung von Schönheit in dieser Kunst sind nach Koestlin Stattlichkeit und Größe der verwendeten Massen, unbegrenzt dankbare

[1]) Koestlin, S. 976.
[2]) Koestlin, S. 976.
[3]) Koestlin, S. 909.

Bearbeitungsfähigkeit, die natürliche Schönheit einzelner mineralischer, vegetabilischer und animalischer Stoffe. Eine besondere Beachtung verdient unter diesen Mitteln der Begriff der Größe, der hier als ästhetisch bestimmendes Element auftritt; Koestlin bezeichnet außerdem die Größe der Dimensionen verbunden mit einer „verhältnismäßigen Einfachheit" als dasjenige Kriterium, das die Architektur in dem weiten Bereiche der Tektonik näher bestimmt[1]). Wenn demgegenüber Hartmann fragt: „Was die Dimensionen damit zu tun haben, ist nicht ersichtlich; „die Einfachheit" aber ist offenbar leichter bei einem kleinen Gerät als bei einem gotischen Dome zu wahren"[2]), so übersieht er völlig den Sinn der bei Koestlin an der fraglichen Stelle stehenden Worte: „weil nämlich nur bei ihren großen Dimensionen und ihrer verhältnismäßigen Einfachheit der Schönheitszweck mit dem Nützlichkeitszweck in keinen störenden Widerspruch kommt". Koestlin legt hier gerade auf das Verhältnismäßige Gewicht. Kleine tektonische Kunstwerke mögen ihrer praktischen Verwendung nach einfacher sein, weil aber dem Beschauer alles dasjenige einfacher „erscheint", was er nicht mit einem Blick zu überschauen vermag und das im Verhältnis zu ihm selber unverhältnismäßig größer ist, so erscheint tatsächlich derjenige ästhetische Gegenstand schöner, dessen Nützlichkeitszweck durch die Größe der Dimensionen nicht mit einem Male zu überschauen ist. Dieser Gegenstand kommt in seinen Teilausschnitten dem Auge eben deshalb einfacher und zweck-

[1]) Koestlin, S. 975.

[2]) Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 481.

loser vor, weil sein Zweck erst durch den Zusammenschluß des Ganzen erreicht werden soll. Koestlin führt diesen Gesichtspunkt noch weiter aus und benutzt die Größe des Maßstabes zur Abgrenzung der Architektur gegen die übrigen tektonischen Erzeugnisse. Der kleine Maßstab, wie er bei Gegenständen des täglichen Hausgebrauches herrscht, verhindert „eine vollkommenere und wirkungsvollere Entfaltung der Schönheit“ [1]). —

Winckelmann [2]) sagt, daß das Schöne schwer in der Malerei, leichter in der Bildhauerei und am leichtesten in der Baukunst einzusehen ist. In der Baukunst ist nach ihm das Schöne mehr allgemein, weil es vornehmlich in der Proportion besteht; denn ein Gebäude kann durch diese allein, ohne Zieraten, Schönheit hervorrufen. Es ist dies eine Definition des Schönen in der Baukunst, die sich in vielen Äußerungen der Architekten jener vor den Forschungen J. H. Wolffs und Böttichers liegenden Zeit vorfindet [3]). Nach C. L. Stieglitz wird das Wohlgefällige der Formen der Baukunst durch nichts anderes hervorgebracht als durch „Ordnung und Ebenmaß, durch Schicklichkeit und gute Verhältnisse“ [4]). Demgegenüber hörten wir bei Schopenhauer, daß für die Architektur als schöne Kunst betrachtet die Ideen der untersten Naturstufen, also Schwere, Starrheit, Kohäsion, das eigentliche Thema sind, „nicht aber, wie man bisher

[1]) Koestlin, S. 976.

[2]) Winckelmann, S. 22.

[3]) J. H. Wolff, Beiträge zur Ästhetik der Baukunst, Leipzig und Darmstadt 1834; K. Bötticher, Tektonik der Hellenen, Berlin 1874—1881 u. a.

[4]) Stieglitz, S. 7 und 11.

annahm, bloß die regelmäßige Form, Proportion und Symmetrie“ [1]). Dagegen wird auch bei Schopenhauer der Größe des Bauwerkes eine beträchtliche Bedeutung für die ästhetische Wirkung zugeschrieben, weil „nur große Massen die Wirksamkeit der Schwerkraft in hohem Grade augenfällig und eindringlich machen können“.

Schlufs.

Welches ist die Stellung der Architektur im System der Künste? Wann wird das Bauen zur Kunst, die Konstruktion zur Architektur? Wir haben gesehen, daß fast jede Kunstphilosophie diese Fragen in anderer Weise beantwortet.

Für den schaffenden Architekten ist das Erreichen einer befriedigenden Lösung für die Einordnung der Architektur im System der Künste weniger wichtig, als der Gewinn des durch die Einteilungsversuche gesammelten wertvollen ästhetischen Materials; das Studium dieses Materials wird ihm für die Lösung seiner Bauaufgaben von Vorteil sein; denn er muß sich stets der Worte des Aristoteles bewußt sein, „daß nicht in allen Dingen der ausübende Künstler der alleinige und beste Richter ist“.

[1]) Schopenhauer, II, S. 485.

Lebenslauf.

Verfasser vorstehender Abhandlung Stephan Friedrich Prager, preußischer Staatsangehörigkeit, evangelischer Konfession, wurde am 28. Juni 1875 zu Liegnitz, Schlesien, als Sohn des Fabrikbesitzers und Premierleutnants a. D. Felix Prager und seiner Ehefrau Fanny, geb. Levin, geboren. Er besuchte zuerst das Gymnasium, dann die Wilhelmsschule zu Liegnitz, siedelte 1892 nach Berlin über und legte dort im Jahre 1895 die Reifeprüfung an der Luisenstädtischen Oberrealschule ab. Er studierte 4 Semester an der Technischen Hochschule zu Darmstadt, 5 Semester an der Technischen Hochschule zu Berlin — Charlottenburg und bestand im Jahre 1897 die Vorprüfung und 1899 die erste Hauptprüfung für den Staatsdienst im Hochbaufache. In der Studienzeit an den vorgenannten Hochschulen hörte er auf kunstgeschichtlichem und ästhetischem Gebiet Vorlesungen der Herren Wagner, Roquette, Adler, Hehl, Wolff und Strack. Im Jahre 1903 erwarb er sich die Ernennung zum „Diplomingenieur“. Im Jahre 1905 bestand er nach Abschluß der 3jährigen Ausbildungszeit als Regierungsbauführer die zweite Hauptprüfung für den Staatsdienst. Als Regierungsbaumeister nützte er die freie Zeit zur Teilnahme an Vorträgen der Vereinigung für staats-

wissenschaftliche Fortbildung, kunstgeschichtlichen Vorträgen an der Technischen Hochschule und am Kunstgewerbemuseum zu Berlin aus, außerdem hörte er an der Universität Berlin in den Jahren 1905, 1907 und vom April 1909 ab in zwei aufeinander folgenden Semestern Vorlesungen der Herren Diltey, Thiele, Döring, Dessoir, Lasson, Riehl, Simmel, Cassirer und Wulff.

Im Juni 1910 wurde er im preußischen Staatsdienst etatsmäßig angestellt.